SU, SİS ve TOPRAK

YENİ TÜRKİYE SİNEMASININ FİLM İMGELERİ

GAMZE HAKVERDİ

Umut Tümay Arslan'ın Önsözüyle

*dipnot

GAMZE HAKVERDİ

SU, SİS ve TOPRAK

*dipnot

GAMZE HAKVERDİ

SU, SİS VE TOPRAK

Yeni Türkiye Sinemasının Film İmgeleri

dipnot yayınları

Su, Sis ve Toprak: Yeni Türkiye Sinemasının Film İmgeleri

Gamze Hakverdi

© Dipnot Yayınları, 2012

ISBN: 978-978-605-4412-89-1
Dipnot Yayınları 174 • Sinema 6
Sertifika No: 14999

Dizi Editörü: Ahmet Gürata
Editör: Umut Tümay Arslan
Kapak Resm: Özcan Alper'in *Gelecek Uzun Sürer* filminden
Kapak Tasarımı: Duysal Tuncer
1. Baskı: 2013/Ankara

Baskı Öncesi Hazırlık: Dipnot Bas. Yay. Ltd. Şti.
Baskı: Sözkesen Matbaacılık
İvedik O.S.B 1518. Sok Mat-Sit İş Merkezi No: 2/40
Yenimahalle/ANKARA - Tel: (0312) 395 21 10

Dipnot Yayınları
Selanik Cad. No. 82/24 Kızılay / Ankara
Tel: (0 312) 419 29 32 / Faks: (0 312) 419 25 32
e-posta: dipnotkitabevi@yahoo.com
www.dipnotkitap.com

Gamze Hakverdi

SU, SİS VE TOPRAK

Yeni Türkiye Sinemasının Film İmgeleri

Umut Tümay Arslan'ın Önsözüyle

* dipnot yayınları

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ/ *Umut Tümay Arslan* 7

GİRİŞ 11

I FİLMSEL İMGEYE KURAMSAL BİR BAKIŞ 19
Pathos'un Alanı Estetik 19
Filmin En Küçük Estetik Bileşeni: İmge 23
Zaman-İmge Sineması 32

II ÜÇ ELEMENT VE ATEŞİN KAYBI 47
Sisli Doğa: Tarif-edilemezliğin Bölgesi 47
Ruhu Yıkar Su! Kötü Rüyanı Suya Anlat! 70
Karanlık ve Şiddetli Sular 94
Yatay Sınırda Dikey Yolculuk: Su Kenarında Tefekkür 109
Nötr Alanda Enerji Boşalımı 122
Nostofobinin İlacı Toprak Ana 128
Ateşin Kaybı 146

FALLİK BİR SIZINTI OLARAK BALIK İMGESİ 151

SONSÖZ 175

KAYNAKÇA 179

ÖNSÖZ

Umut Tümay Arslan*

Türkiye sinemasının yakın dönem örneklerini, onlar arasında ilişkiler kurmamızı sağlayan çeşitli kavram bulutları içinde epeydir tartışıyoruz. Kimlik, cinsellik, ulusal travma, taşralılık, modernlik, postmodernlik vb. bulut kümeleri, her bir filmin kurduğu film-dünyanın bir diğerininkiyle karşılaşmasına, çarpışmasına imkân tanıyarak, bu filmlerin hem içine fırlatıldıkları ve elbette hem de içinden çıktıkları Türkiye sineması evrenini, Türkiye toplumunu anlamak için şahane bir yol haline getiriyor.

Gamze Hakverdi'nin çalışması bunu yapmıyor. Filmler, kavram bulutlarıyla yan yana gelmiyor da burada, filmlerin bütününden çıkarılan, bir filmden ötekine tekrar eden imgeler, imge bulutları oluşturuyor. Gündelik gerçekliğimiz içinde kavramlara dönüştürmekte zorlandığımız ve ancak bu film-imgelerle karşılaşmadan çıkabilecek duyusal bilgi bulutları da denebilir bunlara. Kafamızın berisindeki soru ise sinemanın,

---

* Yard. Doç. Dr. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi. *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* (Metis Yayınları), *Bu Kâbuslar Neden Cemil?* (Metis Yayınları), *Mazi Kabrinin Hortlakları* (Metis Yayınları), *Bir Kapıdan Gireceksin* (Metis Yayınları) adlı kitapların yazarı.

film-imgenin ontolojisine dair şu kadim soru: Sinema, bize sahiden de ne yapmaktadır?

Film seyretme deneyiminin, bu estetik deneyimin, tefekküre benzer bir düşünmeyi kışkırtabildiği, yüzeyde akıp giden hikâyeyi askıya alabilecek güçteki saf sinemasal biçimlerin duyumsal/sezgisel bilgi üretebildiği iddiasını irdeleyen bu çalışma, Türkiye sinemasını film-imgenin ontolojisine dair sorularla ele almanın ne kadar zihin açıcı olabileceğinin de ipuçlarını veriyor. Çalışmanın ortaya döktüğü imge bulutları tartışılacaktır; ama devamına yerleştirebileceğimiz şu film-imgeleri de bu tartışmanın içine katmak isterim.

İlki şu: *Tefekkür sinemasının* yanına bir de *rüya sineması* mı koyacağız pek yakında? *Vavien*'in tuhaf-tanıdık evreni, *Yeraltı*'nın acayip birkaç imgesi (kendini omzundan öpen Muharrem, roket şeklindeki kiç gece lambası), *Tepenin Ardı*'nın film-uzayının dışında tutmayı tavizsizce benimsediği 'yörükleri', pek yakında Türkiye sineması evreninde bizi toprağın altındaki kırmızı karıncalarla, sapkınca arzularımızla tanıştıracak imgeler bulutunun habercisi olabilir mi?

İkincisi ise kadın bedeninin yakın dönem Türkiye sinemasındaki film-imgelerine dair, --bu imgeler, belki de rüya sinemasının imge bulutlarına da bağlı bir yerlerden. *Abject* (iğrenç) olanı, ben'i anlamın çöktüğü yere doğru sürükleyen şey olarak tarif ediyordu Kristeva.[1] İğrenç ve iğrenme dediğimiz şeylerin, farkına vardığımızda bizi hiçleştirecek bir gerçekliğin sınırında ortaya çıkıveren korkuluklar olarak iş gördüğünü söylüyordu. İğrençlerin başında ölü-şey-olarak-ceset var elbette, yaşayabilmemiz için durmaksızın uzaklaştığımız şeyi gösterdiği için. Solucanların kıvrıla kıvrıla bir içeri girdiği bir dışarı çıktı-

[1] Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*, çev. Nilgün Tutal, İstanbul: Ayrıntı, 2004, s.14.

ğı ceset, hem içerisi hem dışarısı olabilen ölümü hatırlatır, ama aynı zamanda bir korkuluk gibi sınır da çizer: "Ceset, –Tanrıyı hesaba katmadan ve bilimin dışında düşünüldüğünde– iğrençliğin zirvesidir. Ceset, yaşamı yağmalayan ölümdür. Tıpkı ayrılamadığımız, kendimizi koruyamadığımız bir nesne gibi dışarı atılandır."[2] Ben-Öteki, içerisi-dışarısı ayrımlarının muğlaklaştığı bir durumla ilişkili olarak ortaya çıkan iğrenç, bir sınır olarak iğrenç, doğal olarak annedir de. İmkânsızın, dışlanmışın, anlam-dışının, hülasa iğrencin mutlak uzamı, bu olmayan yer, anne bedenidir de.[3] *Pandora'nın Kutusu*'nda Alzheimer hastası olan, yaşlı anne bedeni imgesi; *Araf*'ta düşük yapmayı 'gösteren' film-imgesi; *Gözetleme Kulesi*'nde hamile bedeni, doğumu 'gösteren' film-imgesi, *ceset-nesne* ile değil de *kadın bedeniyle*, ben'in sınırları ve hayat üzerine duyumsal bilgi üretiyor. Hayata son vermek, hayatta tutmak, hayatı idame ettirmek için yapılması gereken en sıradan işler, emeğin en saf formları, işte bütün bunları, kadın bedeninin film-imgeleriyle düşünmeye başlıyoruz. Henüz.

İstanbul, 2013

---

[2] *A.g.y.*, s. 17.

[3] *A.g.y.*, s. 37.

GİRİŞ

Her sinema filmi, izleyicisini karanlıkta görülmek için sırasını bekleyen imgelere doğru bir yolculuğa çağırır. Bu öyle kolay reddedilebilir bir çağrı da değildir üstelik. Sanki yalnızca o filmin bildiği bir sır varmış da, o karanlık sinema salonunda hepimize usulca fısıldayacakmış gibi gideriz sinemaya. Büyük bir merak, görme arzusu ve yolculuk yapma isteğiyle. Filmsel imgelerin bizim kendi zaman-mekânımızı bir süreliğine değiştirmelerine razı oluruz. Hatta imgelerin peşi sıra çıkacağımız bu yolculuğu arzularız en çok. Bazen imgeleri filmin en başında, bizi başka zamanlara ve başka diyarlara götürmekle görevlendiririz: "Bana daha önce görmediğim ne varsa onu göster!" diyerek içimizden.

Peki ya bu yolculuk bizi, çok iyi bildiğimizi, tanıdığımızı sandığımız coğrafyanın en izbe yerlerine, en ücra köşelerine götürürse? Film bittiğinde aslında kendi evimizin kapısından hiç ayrılmamış olduğumuzu fark edersek? Görmeyi arzuladığımız o başka zamanlar ve başka diyarların, çıkmayı arzuladığımız büyük yolculukların yerini, tüm tanıdıklığı ve sıradanlığı ile içinde yaşadığımız coğrafya ve sonsuz bir şimdi alırsa ne olur? Bu çalışmanın böyle bir yolculuğu var. Evden hiç ayrılmadan yapılan bir iç yolculuk bu. İmgelerin içine doğru. Onların çağrısına uyarak ve onların fısıltılarına kulak kabartarak.

Her zaman filmsel imgenin, sinema perdesinde görünenden fazlası olduğunu düşündüm; onu yalnızca görülen değil, "duyumsanan", çok boyutlu ve yaşayan bir yüzey olarak gördüm. Tüm sinema izleyicileri bilirler ki filmsel imgeleri duyumsamak, onları bir süreliğine görsel bellekte misafir etmek de demektir. Çünkü filmsel imgelerden bazıları görsel bellekte geçici bir yer tutarken, bazıları insan ruhunun sinema salonunda yeniden izlenip durur. Gelirken armağanlar da getirmiş misafirler gibi, yeni duyumsal evrenler getirirler bize. O yeni duyumsal evrenlere açılan kapıları, her kapının ardında başka bir hikâyenin başlayacağını umarak, o hikâyelere kendimi kaptırmaya en başından niyetlenerek, onları felsefenin ve estetiğin ışığında okumaya çalışarak çaldım. Birbirleriyle bakışan, söyleşen, birlikte anlam kazanan filmsel imgelerinin varlığını keşfetmek, bana çalışmaya devam etmek için cesaret verdi kuşkusuz. Bu çalışmada bir okumasını yapmayı denediğim imgeler 2000 yılından sonra çekilmiş yeni Türkiye sineması filmlerine ait. Ait oldukları filmin biricik imgeleri olsalar da kendilerinden önce yapılmış ve kendilerinden sonra yapılacak olan diğer filmlerle diyalojik bir ilişki kuran bu imgelerin, görsel kolektif belleğimizde önemli bir yer tuttuğunu düşünüyorum. Bu metinde ele aldığım imgeler, filmsel anlatının lineer düzlemi içinde bir anomali gibi varlık gösteren; anlam boyutunu kırarak, duyumsama düzleminde çalışan; anlatının yatay devamlılığına dikey bir müdahalede bulunan "ayrıksı" imgelerdir. Anlatıyı bir anlığına suskunlaştırarak derin düşünceyi çağıran bu imgesel anları birlikte okumaya ve onlara içkin duyumsal bilgiyi sözcüklere tercüme etmeye çalıştım.

Filmin en küçük bileşeni olan imgenin duyum yaratıcı işlevinden söz ettiğimizde film sanatıyla estetik disiplini arasında kuramsal bir köprü kurma gerekliliği ile de karşı karşıya kalı-

yoruz. Estetik, sanat yapıtlarının ürettikleri duyumsanabilir bilgiyi ortaya koymaya çalışan bir alan olarak bu çalışmanın örnekleminin de sınırlarını çizen bir işlev gördü. Bu çalışma süresince incelenen filmler "sanat sineması" başlığı altında kategorize edilen ve kurumsal olarak çeşitli festivaller tarafından film sanatına yaptıkları katkılardan ötürü ödüllendirilen filmlerdir. Başka bir deyişle bu filmler 1990'lı yılların sonlarına doğru ortaya çıkan ve 2000'li yıllarda ivme kazanan "yeni dalga[1]" filmleridir. Yönetmenlerinin çoğunlukla *auteur* olarak görüldüğü yeni dalga filmleri, Yeşilçam'ın tür uylaşımlarına dayalı sinema biçeminden birçok yönüyle ayrılmakta ve yönetmenlerin film yapım sürecinin her aşamasına büyük oranda bireyselliklerini yansıttıkları yaratıcı bir sürecin sonucunda ortaya çıkmaktadırlar[2]. Bu filmler, anlatı yapıları, sinematografik özellikleri ve kurdukları filmsel evrene ait ses ve görüntü özellikleriyle, popüler/tecimsel sinema filmlerinden belirgin biçimde ayrılır ve sanat filmleri olarak değerlendirirler.

Bu çalışma boyunca filmlerin anlatı yapılarının derin analizlerini bir kenara bırakarak, filmsel imgeyi keşfetmeye yönelik bir çabayla filmlerin görsel-duyumsal izleklerine odaklan-

---

[1] Suner "yeni dalga" gibi tanımlamaların, genellikle alternatif film hareketlerini adlandırmak için kullanıldığına dikkat çeker ve Türkiye sineması için bu tanımının 1990 sonrası Türkiye sinema-sının sanatsal kanadına daha uygun göründüğünü söyler (2006, s.33).

[2] Yeşilçam sinemasında da *auteur* olarak öne çıkan ve kendi bireysel dehalarını filme yansıtan yönetmenler de vardır. Metin Erksan, Halit Refiğ, Zeki Ökten, Yılmaz Güney, Atıf Yılmaz, Ömer Lütfi Akad, Memduh Ün, Ömer Kavur, Ertem Göreç gibi yönetmenler Yeşilçam'ın *auteur* yönetmenleri arasındadır. Bununla birlikte genel olarak Yeşilçam sinemasında tür uylaşımları baskındır. Yeni Türkiye sineması, bu tür uylaşımlarının geride bırakıldığı ve bireysel sinema dilinin ağırlıklı olduğu bir dönemsel özellik gösterdiği için, bu çalışmada bir "yönetmen sineması" dönemi olarak ele alınmıştır.

dım. Daha çok filmleri parçalamaya ve en küçük bileşenlerinden nelerin sızdığına bakmaya, böylelikle yeni Türkiye sineması olarak adlandırılan dönemi en küçük bileşenlerinden başlayarak kavramaya ve bu filmlerin kolektif bilince ilişkin sızdırdıkları duyusal bilginin bir okumasını yapmaya çalıştım.

Bu noktada, "duyusal bilginin" bu çalışmada nasıl bir terminolojik karşılığı olduğunu biraz daha açmak için Hegel'in sanat yapıtının ne'liğine ilişkin görüşlerinin yol gösterici olabileceğini düşünüyorum. Hegel'e göre "sanat eseri kendisini duyusal kavrayışa sunar. Sanat eseri, içsel ya da dışsal duygu için, duyusal sezgi ve tasarımlar için vardır". Duyusal kavrayış Hegel estetiğinde duyu organlarından elde edilen bilgi anlamına gelmez, aksine Hegel'e göre duyusal kavrayışın tinsel bir yönü vardır. Hegel, bunu şöyle ifade eder: "Sanat eseri de, duyusal bir nesne olarak, sadece duyusal kavrayış için var değildir; onun konumu öyle bir türdendir ki, duyusal olmasına karşın aynı zamanda özünde *tinsel* bir kavrayış için de vardır; tin, onun tarafından etkilenmek ve onda bir doyum bulmak durumundadır[3]". Hegel estetiğinde duyusal olarak elde edilen bilgi tanımlanırken, tinsellik bir kavrayış olarak bu bilginin edinilme sürecini açıklar. Başka bir deyişle, Hegel'in sözünü ettiği duyusal bilgi, yalnızca bakma, görme, işitme gibi duyu organlarından elde edilen bilgiden ibaret değildir. Sanat yapıtlarının bir potansiyel olarak içerdiği duyusal bilgi, tinin devreye girmesiyle sezgisel bir süreci de harekete geçirerek elde edilir. "Bu şekilde sanatın duyusal yönü *tinselleşmiştir*, çünkü tin sanatta *duyusal* kılınmış olarak ortaya çıkar[4]" (1994, s. 35-39). Bu yönüyle artık bu bilginin *duyumsama* sonucunda elde edildiği söylenebilir. Bu çalışmada yukarıda değinilen duyusal

[3] İtalik vurgulamalar alıntı yapılan metne aittir.

[4] İtalik vurgulamalar alıntı yapılan metne aittir.

bilgi, incelenen yeni Türkiye sineması filmleri hem tekil görsel metinler olarak düşünülerek, hem de belirli bir coğrafyanın yaklaşık aynı zamanda üretilen metinleri olarak birlikte düşünülerek elde edilmeye çalışılmıştır.

Oluşabilecek bir kavramsal yanlış anlamadan kaçınmak için belirtmek gerekir ki bu çalışma, yeni Türkiye sinemasının duygusal boyutlarına odaklanmaz. Duygusal bilgi ile duyusal bilgi arasındaki farkı daha iyi açıklamak için yine Hegel'e başvurulabilir. Hegel, duyguyu boş bir öznellik olarak değerlendirir ve sanat yapıtının ürettiği umut, zevk, korku, kaygı, telaş, sevinç, hüzün gibi duyguları ortaya çıkarmaya yönelik bir yaklaşımın, estetiğin hedefi olmadığını söyler. "Duygu, bir aşırı soyutlama çemberine sokulduğunda, içerisinde somut şeyin ortadan kaybolduğu tamamen öznel coşumsal bir zihin durumu olarak kalır. Bunun sonucu olarak, sanatın uyandırdığı ya da uyandırdığı varsayılan duyguların soruşturulması, belirsizliğin ötesine geçmez; bu, tam da asıl içerikten ve bu içeriğin somut özü ile kavramından soyutlanmış bir incelemedir" (1994, s.33). Bu çalışmada, filmlerin anlatısının belirginleştirdiği hüzün, sevinç, tutku, kaygı, korku gibi baskın duygusal karaktere odaklanmayacağım. Böyle bir odaklanma halinin de okumayı derinleştirmek yerine ona ket vurabileceğini düşünüyorum. Bununla birlikte, filmlerden ortaya çıkarmaya çalıştığım bilginin, yönetmenlerin imgeler yoluyla izleyiciye duyumsattıkları, duyumsatmaya niyet ettikleri ya da filme bir şekilde sızıntı olarak eklenmiş olan sezgisel/duyusal bilgi olduğunu yinelemem gerekir. Bu çalışma boyunca, filmsel imgelerin hem tekil olarak hem de birlikte okunduklarında *sızdırdıklarının* ne olduğunu görmeye çalışıyorum.

Bununla birlikte duyum olarak adlandıracağımız bu sızıntıların, filmin aktardığı duygu ve düşünce gibi diğer bilgi tür-

lerini dışarıda bıraktığı ve "saf halde" var olduğu söylenemez. Aksine duyum sıklıkla duygu ve düşünce gibi diğer bilgi türleriyle birlikte ortaya çıkar. Deleuze ve Guattari'nin belirttikleri gibi farklı formlarda görünür olan bilgi türleri arasında her an ittifaklar, çatışmalar, karşılıklı atıflar doğabilir (1993). Her filmin de böyle bir bireşimin sonucunda ortaya çıktığı söylenebilir. Duyum bu yönüyle içine farklı düşünce ve bilgi formlarına ait unsurların da karışabileceği bir eriyik gibidir. Tüm bunlardan hareketle, bu çalışmada yapılan terminolojik ayrımların sınırları keskin olarak belirlenmiş kategoriler ortaya koymak adına olmadığı vurgulanmalıdır.

Ayrıca bu okumanın sözü edilen imgelerin tek ve sabit bir okuması olmadığını ve hiçbir çalışmanın böyle bir iddiada bulunamayacağını da belirtmeliyim. Bir sanat yapıtı olarak filmlerin Umberto Eco'nun tanımladığı anlamıyla birer "açık yapıt" olduğunu ve bu filmlerin imgelerinin ürettikleri ya da üretebilecekleri duyumların tümünü tek bir çalışmada çözümlemenin mümkün olmadığını da akılda tutmak gerekir. Eco sanat yapıtının alımlayıcısını da içine alan bir dizi etkileşim sonucunda tüketildiğini ve alımlayıcısıyla kurduğu her etkileşimin yeni bir anlam/duyum üretimiyle sonuçlandığını öne sürer. Eco'ya göre alımlayıcı, sanat yapıtıyla karşılaştığında ona kendi zihinsel ve duygusal durumunun sunduğu olanaklar çerçevesinde bir yanıt verir. Sanatçının alımlayıcısına estetik haz duyması amacıyla sunduğu bitirilmiş ürün, izleyicinin kendi varoluş durumunun, izleyiciyi şartlayan kültürel özelliklerin, kişisel beğeni, eğilim ve önyargıların da devreye girdiği bir alımlama sürecini başlatır ve bu süreç her seferinde yeni bir anlamlandırma/duyumsama ile sonuçlanabilir. Eco, bu alımlama süreçlerinin eserin değerine önemli katkılarda bulunduğunu ve sanat yapıtına "özgün özünden uzaklaşmak-

sızın farklı titreşimler ve yankı zenginliği" kazandırdığını söyler. "Öyleyse bir sanat yapıtı, biricikliği çerçevesinde, dengeli bir organik bütün olarak tamam ve *kapalı*; aynı zamanda da özgünlüğünü zedelemeden pek çok farklı biçimde algılanıp, yorumlanmaya elverişli olmasıyla *açık* yapıdadır[5]" (Eco, 2001, s.10). Bir sanat yapıtı olarak sinema filmlerinin, özellikle sanat sineması filmlerinin de birer açık yapıt olduğunu düşünürsek bu filmlerin alımlanmasında izleyiciyi de içine alan bir sürecin işlediğini unutmamak gerekir. Böyle bir süreçte filmsel imgenin kapalı bir birim olmadığının; aksine hem ait olduğu film içinde hem de diğer sinema filmleriyle birlikte yeniden ve yeniden anlamsal/duyumsal olarak okunabileceğinin altını çizmek gerekir.

İlk bölümde çalışmanın temel kuramsal tartışmasını yürütüyorum. Sonraki bölümde, hava, su, toprak elementlerinin filmlerdeki tekrarlı görünümleri ve ateşin bir element olarak imgesel eksikliği üzerine varsayımlar geliştirmeye çalıştım. Son bölümde ise bir başka tekrarlayan imge olarak bulguladığım balık imgesini fallik bir sızıntı olarak tartışmaya açıyorum. Temellerini yüksek lisans tezimin oluşturduğu bu çalışmada tekrarlılığını bulguladığım imgelerin izleyiciye aktarmaya niyet ettikleri duyusal/sezgisel bilgiyi ve bu imge seçiminin yeni Türkiye sinemasında nasıl bir ortaklığa sahip olduğu sorusunun cevabını arıyorum. Verebildiğim cevapların ise yeni Türkiye sinemasına yönelik yeni sorulara kaynaklık etmesini diliyorum.

[5] İtalik vurgulamalar alıntı yapılan metne aittir.

1
FİLMSEL İMGEYE KURAMSAL BİR BAKIŞ

Pathos'un Alanı Estetik

Bir sanat yapıtının ne'liği ilkçağ filozoflarından günümüze kadar felsefenin ilgi alanlarından biri olmuştur. Sanat yapıtını merkeze alarak inceleyen sanat felsefesi ve estetik iki ayrı disiplin gibi görülse de, gerçekte bu iki alan arasındaki sınırlar belirsizdir. Hegel, estetik sözcüğünün işaret ettiği alana ilişkin şunları söyler: "[Güzel sanat derslerinin] konusu engin *güzellik ülkesidir*; daha açıkçası, alanı *sanat* ve daha ziyade *güzel sanattır*. Bu konu için harfi harfine alınan Estetik sözcüğünün bütünüyle doyurucu olmadığı doğrudur, çünkü "Estetik" tam tamına duyum bilimi, duygu bilim demektir[1]" (1994, s. 1).

Estetik ve sanat felsefesinin sınırlarına ilişkin tartışmayı Ziss de dile getirir ve bilimsel öğretide estetiğin konusu üzerine günümüzde de süren tartışmalardan söz eder. Ziss, estetiğin birbiriyle uzlaşmaz görünen iki savla ilişkili olduğunu söyler. İlk sava göre estetiğin tek konusu vardır: "Sanatın evrim yasaları ve sanatsal yaratının özü". Bu görüş, estetiği genel sanat kuramının bir alt kategorisi olarak tanımlar. Diğer görüş

[1] İtalik vurgulamalar alıntı yapılan metne aittir.

ise estetiği sanatta ve gerçeklikte güzelin bilimi olarak tarif eder. Ziss'e göre her iki görüş de çok fazla şeyi dışarıda bıraktıkları için kabule değer değildir. Ziss'in tanımladığı anlamda estetik, sanatın özünü ve evrimin yasalarını olduğu kadar, güzelin çeşitli dışavurumlarını da inceler. Ziss, estetiğin çalışma alanına ilişkin katı ve nihai tanımlar yapmanın imkânsızlığından söz eder ve estetiğin, teknoloji, sanat, felsefe alanlarına doğrudan bağlı olduğunu ve yapılan her tanımın bu alanlardaki yapısal değişikliklere bağlı olarak güncellenebilmesi gerektiğini söyler. "Estetik biliminde yapı değişikliğinin kökeni, estetiğin incelemiş olduğu olayların tarih içindeki nesnel evriminde, özellikle çağdaş sanatın gelişim çizgisinde ve eğilimlerinde yatar. Estetik etkinlikte yeni biçimlerin, yeni sanatların ortaya çıkışı bu bilimin karşısına dikilen sorunları sürekli olarak değişime uğratır" (2009, s. 1-5).

Ziss'in de belirttiği gibi, estetik sanatta, felsefede, teknolojide ve günlük hayatta değişiklikler ortaya çıktıkça yeniden tanımlanabilir; kapsamı ve çözümleme yöntemleri değişikliğe uğrayabilir. Bununla birlikte bir çalışma disiplini olarak kuruluşundan bugüne kadar, hep sanat yapıtları ile ilişkilendirilmiş ve duyumsamaya dayalı bilginin edinilmesine yönelik çözümleme yöntemlerine ve kuramsal bir temele dayanmıştır.

Buraya kadar yapılan estetik biliminin konusuna dair tartışma, bu çalışmada estetik teriminin ve genel olarak estetik kuramlarının hangi boyutuyla ele alınacağını temellendirmek içindir. Bu noktada durup, bir kez de estetik kavramının etimolojik kökenlerine gitmek kavramın tam olarak anlaşılması adına yol gösterici olabilir. Estetik Yunanca *aisthesis* (duygu, duyum) ve *aisthanesthai* (duymak, algılamak) sözcüklerinden gelir. A. G. Baumgarten, 1750'li yıllarda yayımladığı *Aesthetica* adlı yapıtıyla, ilk kez estetiği bir bilim olarak kurar, onun konusunu belirler ve bu bilimin sınırlarını çizer. *Aesthetica*'nın

daha ilk sözlerinde Baumgarten, "estetiğin en belirleyici motivinin *cognitio sensitiva* olarak tanımladığı duyusal bilgi olduğunu belirtir" (Tunalı, 2008, s.15). Baumgarten tarafından yapılan estetik tanımı; anlamın saklı olduğu içeriğin iletildiği duyusal biçimleri temel alır ve bu biçimlerin güzel sanatların olanakları içinde değerlendirilmesini sağlayacak bir bilgi alanı yaratmayı amaçlar. Dolayısıyla estetik adı altında kurulmak istenen bilgi alanının ham maddesi "duyumlardan elde edilen bilgidir." Baumgarten'a göre duyusal bilgi "açık ve seçik şeylerin ötesinde bulunan tasavvurlar bütünüdür". Estetik, açık ve seçik olmayan bir bilginin bilimi olarak tanımlandığına göre, açıklık ve seçiklik, estetik bilginin ölçüsü değildir; zihinsel bilginin ölçüsüdür. Duyumsamadan elde edilen bilginin, yani estetik bilginin özelliği, açık ve seçik olmak değil, tersine, açık ve seçik olmamak, bulanık olmaktır (Tunalı, 2008, s.14).

Sinema filmlerinde, bu duyusal bilginin saklı olduğu filme ait bileşenlerden en önemlisi filmsel imgelerdir. Filmsel imgelerdeki çoğu zaman zihne seslenmeyen ve izleyiciyi sezgisel bir okumaya çağıran duyusal bilgiyi metnin sızıntıları olarak görmek mümkündür. Baumgarten'ın tanımladığı anlamıyla zihinsel bilgi, filmlerde anlatının neden-sonuç ilişkilerinden çıkarsanır. Bu zihinsel çıkarımlar yoluyla izleyici filmin ürettiği anlamı çözümler. Bu haliyle anlam aklın nesnesidir ve aklî süreçler yoluyla deşifre edilebilir. Çeşitli kuramsal temellerden beslenen film çözümlemelerinin genel olarak yaptıkları bu filmsel anlamı deşifre etmek ve filmleri belirli sosyal dinamikleri ortaya çıkarmak için bir yansıtıcı yüzey olarak ele almaktır.

Lucio Saviani, makalesinde anlam ve duyum arasındaki farklılığı her ikisinin de edinilme biçimlerinden yola çıkarak tartışır. Saviani'ye göre "deneyimleme" (*experience*) ile hem zihinsel hem duyusal bilgiye ulaşılabilir. Deneyimleme özne ta-

rafından bilinçli olarak başlatılır ve deneyim yoluyla özne, belli bir yargıya ya da bilgiye ulaşmayı umar. Sonuçta elde edilen bilgi ise dualitik bir niteliğe sahiptir; bu bilgi zihinsel bir bilgi olabilir ya da "etkilenme" olarak açıklanabilecek duyusal bir bilgi olabilir (2006, s.100-119). Her iki bilgi türüne ulaşmak için de deneyimleme eylemini başlatmak gereklidir. Zihinsel bilgi, Tunalı'nın da sözünü ettiği gibi aklî süreçlere dayalıdır. Bu tür bilgi aynı zamanda iletişimseldir; söze dökülüp, başkalarına da aktarılabilir. Etkilenme ise, bireyin daha pasif olduğu bir süreci tanımlar. Etkilenme sonucunda bir tür duyusal bilgi elde edilir ki bu bilgi, daha az iletişimseldir; deneyimlendiği biçimde başkalarına aktarılması ancak anlama çevrilip, dilin sınırları içine çekildiğinde mümkün olabilir. Bu halde o artık deneyimlenen (*experienced*) bir bilgidir.

Saviani, aynı makalede Aldo Masullo tarafından yapılan şu ayrımlara da yer verir: "*Semantik kavrayış* ve *Pathos*'a[2] dayalı kavrayış". Semantik kavrayış, anlam üretimiyle sonuçlanan ve niyet edilerek, zihinsel olarak başlatılan bir süreçtir. Genellikle entelektüel alanda belirli fikirlerin üretilmesi için, var olan zihinsel bir çözümsüzlüğün anlam üretimi yoluyla çözülerek yatıştırılmasını sağlar. *Pathos*'a dayalı kavrayış ise niyet edilmemiş ve zihinsel olmayan bir süreçtir. Dünyada olan biten herhangi bir olaydan ya da fenomenden etkilenim sonucunda

---

[2] *Pathos* kavramının, *Felsefe Sözlüğü*'ndeki karşılığı şöyledir: "İlkçağ Yunan felsefesinde 'duygularım', 'etkilenim' ya da 'tutku' anlamında kullanılan terim. Yine aynı kökten türetilen *pathetikos* da 'etkilenimlerle ilgili' anlamına gelir. Felsefe tarihinde uzun bir geçmişi olan *pathos* sözcüğü, önceleri, özellikle de Sokrates öncesi felsefede "olay" ya da "deneyim" anlamında da kullanılmıştır. Ayrıca Aristoteles *Retorik* adlı yapıtında, söz sanatında konuşmacının, dinleyicilerin duygularını harekete geçirmesi, onlara duygu aşılaması gerektiğine dikkat çekerek, uyandırılması gereken bu duygulara *pathos* adını verir" (Güçlü, Uzun, Serkan & Yolsal, 2008, s. 1130-1131).

verilen "tepki"dir. Kişiyi bir füzyon gibi kuşatır ve tepkilenime yol açar (2006, s.100-119). Bu tanımlar bir kez daha bize, zihinsel bilgi ile duyumsamaya dayalı bilgi arasındaki farkı verir ve estetiği duyum yoluyla elde edilen tasavvurların bilgisi olarak konumlar.[3] Estetik bilimi, zihinsel olarak keşfedilen anlamla ilgilenmez; o *pathos'a* dayalı kavrayışla ilgilenir ve incelediği estetik nesnenin bu yolla nasıl kavrandığı ya da kavranabileceği sorusuna yanıt arar.

Filmin En Küçük Estetik Bileşeni: İmge

İmgeler, filmlerin en küçük bileşenleri olarak estetik duyumun birincil yaratıcılarıdır. Bourriaud bir yapıt inşa etmenin, bir aykırılaştırma sürecinin keşfine işaret ettiğini ve bu süreçte her imgenin bir eylem değeri kazandığını söyler (2005, s.175). Sinematografik imgelerin birbiri ardına gerçekleştirdiği eylem, anlatının ilerletilmesiyle birlikte niyet ettiği ya da sızdırdığı duyumsal bilginin de izleyiciye aktarılmasıdır. "Yapısı gereği, sanatsal imge, estetik bir duygulanım öğesi içerir. Coşkusal ile ussal, duyulur ile düşünsel, imgede sıkı bir geçişme (*osmos*) halindedir. Düşünce, coşkudan geçerek dile gelir; duygu, fikirleri taşır (iletir)[4]" (Ziss, 2009, s.86). Ziss'in de belirttiği gibi, imgede düşünce duyusaldan geçerek dile gelir ve bütünsel olarak filmin anlam düzlemine eklemlenir. Bu noktada imgenin duyum yaratan işlevinin yanı sıra, anlam yaratan işlevinden de söz etmek gerekir.

---

[3] Townsend'in estetiğin çalışma alanına yönelik yaptığı tanımda da duyuma dair bilgiye ilişkin vurgu görülür. "Estetik: Sanat, güzellik ve bunlarla bütünleştirilmiş duygu ve coşkularla uğraşan bir felsefe disiplini. Sanatlarda ayrıca 'estetik' terimi, doğrudan duygu ve tepki biçimlerine gönderme yapmaktadır" (2002, s.333).

[4] Parantez içi açıklamalar Ziss'e aittir.

Filmsel anlam, üzerinde az ya da çok uzlaşı sağlanan bir bilgi türüdür. Filmdeki imgeler dizisinin anlam düzlemindeki işlevleri genellikle bellidir. İmgeler dizisi, genellikle eylem devamlılığını sağlayacak, anlatıyı ilerletecek ve karakterlerin bir film kişisi olarak kurulmasını sağlayacak şekilde, "birlikte" anlam yaratmak üzere çalışırlar. Filmsel anlamdan söz edildiğinde artık tekil imge söz konusu değildir. Filmsel anlam, imgelerin birlikte çalışması ile üretilir. Mitry, bu filmsel anlamlandırma sürecini *Potemkin Zırhlısı* (Sergei M. Eisenstein, 1925) filminden bir örnekle açıklar:

> Çok yakın planda "burun sıkıştıran" tipten bir gözlüğün kordonundan çelik bir halata takılıp, sallandığı görülmektedir. İçinde bulunduğu bağlamdan yalıtıldığında bu imgenin anlamı nedir? Olsa olsa çelik bir halatın ucunda sallanan sıradan bir gözlük. Görülen şey de budur. Oysa bu gözlük geminin doktoru Smirnov'a aittir. Filmin daha önceki sekanslarında onun sürekli olarak bu nesneyle oynadığını görmüştük. O kadar çok oynamıştı ki bu oynama onun alışkanlıkları ve davranışının bir parçasına dönüşmüştü. Bir anlamda gözlüğü onun kişiliğini belirleyen bir unsur olarak hesabına geçirmiş bulunuyorduk. Öte yandan Potemkin Zırhlısı'ndaki gemicilerin ayaklanarak subayları denize attıkları görülmüştü. Bunların arasında Doktor Smirnov da vardı. Ellerinden, ayaklarından yakalanıp, bağırıp çağırmalarına aldırış edilmeden karga tulumba denize atılmıştı. Karşı koymaya çalıştığı sırada gözlüklerinin düşüp, çelik halata takıldığını görmüştük. Bu andan itibaren imge bir "anlama" sahip olmaktadır. Gözlük Doktor Smirnov'u "temsil etmektedir" daha doğrusu onun "yokluğunu" göstermektedir. Bu hiddetli ve tabansız subaydan geriye kalan şey bir kordonun ucunda sallanan gözlüklerdir. Parça bütünün yerine geçmektedir; üstelik en anlamsız parça kişiliği canlandırmakta ve onun yenilgisini aktarmaktadır. Daha güzeli, konumu, sınıfı itibariyle Doktor Smirnov egemen sınıfın ya da Çar yanlısı aristokrasinin bir eşantiyonudur. Bu sınıfı "temsil etmektedir". Bu sınıftan geriye kalan şey gözlüğün sembolik bir şekilde canlandırdığı ko-

mik bir hiçlik ve aptallıktır. Benim "anlamlandırma" dediğim şey budur. En azından filmsel anlatım böyle olmalıdır (1989, s.105).

Mitry, bu örnekten sonra şöyle devam eder: "İmge sözcük gibi 'kendiliğinden' bir gösterge olmadığı gibi, hiçbir şeyin de göstergesi değildir. Daha önce de söylemiş olduğumuz gibi imge gösterir ama anlatmaz. Bir anlama, bir anlatma gücüne ancak içine karıştığı bir 'olgular' bütünüyle olan ilişkileri sonucunda sahip olabilmektedir. Böylelikle hem kendisi özel bir anlama sahip olmakta, hem de içinde bulunduğu bütünün yeni bir anlama sahip olmasını sağlamaktadır" (1989, s.106). Bu çalışmada ele alınan imgeler, diğer imgelerle birlikte anlam üretmekle birlikte tek başına okunduklarında filmsel duyumu sızdırabilme gücüne de sahip olan tekil imgelerdir. Başka bir deyişle filmsel anlatının kendilerinden önceki ve sonraki imgeleriyle okuduklarında anlam üretimine katkı sağlamakla birlikte filmin sezdirmeye niyet ettiği -ya da sızdırdığı- duyumu da çerçevenin her noktasına sinecek şekilde kendi üstüne kayıt etmiş filmsel imgelerdir. Bu imgeler film herhangi bir yerinde durdurulduğunda izleyicinin filme ilişkin anlam üretme süreçlerini kesintiye uğratacak ama filme içkin duyumu sızdırabilecek "filmsel an"lar olarak da tarif edilebilir.

Her filmsel an, belli bir duyumla yüklüdür ve bu duyumun aktarılması anlatının devam ettirilmesini önceleyen işlevidir. "Her imge bir an'dır, tıpkı uzaydaki herhangi bir noktanın bir x zamanının anısı, aynı zamanda bir y uzayının yansıması olduğu gibi. Bu zamansallık donmuş kalmış mıdır, yoksa tam tersine potansiyeller mi üretir? Hiçbir oluş, hiçbir 'yaşam olasılığı' barındırmayan bir imge, ölü bir imge değilse nedir?" diye sorar Bourriaud (2005, s. 130). Oysa filmsel imgeler ölü imgeler değildirler; aksine sonsuz okuma potansiyellerinin kendilerine verdiği yaşam enerjisiyle doludurlar. Dahası ben hiçbir sanatsal imgenin ölmediğini ve sonsuza kadar üretildiği anın du-

yumsal enerjisini sakladığını düşünüyorum. Öyle ki kimi sanatsal imgeler insanlığın kolektif bilicine ya da bilinçaltına da taşıdıkları bu yaşam enerjisiyle güç verirler. Sanatsal imgeleri müzelerimizde saklamanın, yeniden ve yeniden onları görmek üzere bu müzeleri ziyaret etmenin, bu imgelerdeki hiç ölmeyen yaşamsal dehayı yakalamak dışında başka ne gibi bir amacı olabilir? Filmsel imgelerin de benzer şekilde "yaşadıklarını" ve insanlığın kolektif belleğinde sonsuz kadar kendilerini sakladıklarını söyleyebilir miyiz? Ben bu söyleyebileceğimizi savunuyorum. Tam da bunu söyleyebildiğimiz noktada bu imgeleri duyusal bilginin ya da estetik bilginin taşıyıcısı olan en küçük filmsel bileşenler olarak görmemiz mümkün hale gelir. Bu tekil filmsel imgelere bakarak ondan hemen önce ya da hemen sonraki filmsel imgeyi tahmin etmemiz zordur. Anlatının o hareketsiz anı, anlatıya yönelik zihinsel bilgiyi dışarda bırakarak, anın yüklü olduğu duyumsamayı taşır.

Bir sonraki bölümde detaylı olarak değinilecek olan *Sisli Doğa, Suya Bakma, Toprakta Uyuma* ve *Balık* imgeleri, anlatının devamı için ardı ardına sıralanan, eylem ve zaman-mekân devamlılığı sağlayan imgeler olarak karşımıza çıkmaz. Daha çok anlatıyı dikey olarak bölen; anlatı düzleminde değil, duyum düzleminde işlev gören, anlatıda kırılmalar yaratarak filmin duyusal düzlemini harekete geçiren imgelerdir. Taine imge ile duyumu özdeş tutar ve Sartre tarafından Taine'in bu görüşü şöyle aktarılır: "(İmge) duyumun ta kendisidir diye yazar [Taine]; ama duyumun hemen peşinden gelen ve yeniden canlandırıcıdır ve de *hangi açıdan bakılırsa bakılsın*[5], duyuma denk düştüğü görülür" (2009, s.95).

Filmsel imgeyi, diğer bağlamlardaki imgelerden de ayırmak gerekir. Jacques Rancière'in görüntü/imge karşıtlığını

[5] İtalik vurgulama alıntı yapılan metne aittir.

hakkındaki fikirleri tam da bu ayrımı koyutlar niteliktedir. Rancière bir televizyon programından alınan görüntü ile bir sinema filminden alınan görüntünün birbirinden farklı olduğunu ve her iki imgenin yan yana konulduğunda bu farkın hemen görülebileceğini söyler. Bu farklılığı ise, bir sanat yapıtı olan sinema filminin kendine has görüntü rejimi yaratır: "Görüntü/imge iki farklı şeyi tarif eder. İlişkilerin biri, bir orijinalin benzerini üreten basit ilişkidir: Bu benzer, illa ki orijinalin sadık kopyası değil, ama onun yerini tutabilecek bir şeydir. Diğeri, sanat dediğimiz şeyi üreten işlemlerin oyunudur: örneğin, tam da bir benzerliğin başkalaşıma uğratılması" (2008, s.8-9). Rancière bu başkalaştırmanın sonsuz sayıda formu olabileceğini de sözlerine ekler.

Rancière'nin belirttiği gibi görüntü ve imge, sinema gibi bir sanat içinde yalnızca dış dünyadaki herhangi bir gerçekliğin yerini alma işlevi görmez; o gerçekliği ya da gerçeklikten bağımsız olarak kendi evreninde yarattığı bir duyumu/sezgiyi/düşünceyi yaratır. Başka bir deyişle imge, içinde eriyik haline gelmiş birçok duyumu, duyguyu, düşünceyi, anlamı barınmaktadır; bu nedenle imge gösterdiği ile benzeşiklik üretirken, gösterdiğinden de "fazla" olandır. Filmsel imge film metninin anlam taşıyan en küçük bileşeni olmasının yanı sıra, filmin duyum düzleminin de yansıtıcısıdır. Çekimin bu sabit anı filmin genel duyusal tonalitesini içkin olarak taşır.

Deleuze ve Guattari, insanın dünyadaki kaosla başa çıkmak için felsefe, bilim ve sanat yoluyla düşünce ürettiğini belirtirler:

> Filozofun kaostan beraberinde getirdiği, sonsuz olarak kalan, ama kesitsel bir içkinlik düzlemi çizen yüzeylerin üzerinde ya da mutlak oylumların içinde birbirinden ayrılmaz haline gelmiş değişimler'dir: bunlar artık ayrışık çağrışımlar değil, ama bir kavram içindeki ayrıştırılmazlık bölgelerine göre dağılmış yeniden zincirlen-

melerdir. Bilgin kaostan yavaşlamalarla, yani hangisi olursa olsun iç içe girmeye elverişli başkaca değişkenliklerin elenmesi yoluyla bağımsız hale gelmiş değişkenler getirir, öyle ki alıkonulmuş değişkenler belirlenebilir orantılar altında bir fonksiyona dahil olurlar. [...] Sanatçının kaostan getirdiğiyse, artık duyu organında duyulurun yeniden üretimini kurmayan, ama sonsuzu yeniden vermeye muktedir, organik-olmayan bir kompozisyon düzlemi üzerinde, bir duyulur varlık, bir duyum varlığı çatan değişiklikler'dir. Cèzanne ve Klee'nin kaosla, resmin içindeki eylemle, resmin bağrında sergiledikleri kavga, bir başka biçimde bilimde de, felsefede de ortaya çıkar: her kezinde, onu kateden bir kesitsel düzlemle kaosu alt etmektir söz konusu olan[6] (1993, s.180).

Yukarıda yapılan alıntının da doğrudan yansıladığı üzere, Deleuze ve Guattari sanata duyumdan elde edilen bilgiyi üretme görevini atfeder. Deleuze ve Guattari, sanatın felsefe ve bilim gibi, kaosla kavga ettiğini ve bunu "oradan bir anlık süreyi ışıklandıran bir görüyü, bir Duyumu fışkırtmak için" yaptığını söyler[7] (1993, s.182). Duyum, Deleuze ve Guattari tarafından bir "haline-geliş" olarak açıklanır:

> Dünyanın içinde değiliz, dünya ile birlikte haline-geliyoruz, onu temaşa ederek haline-geliyoruz. Her şey görüdür (vizyon), haline-geliştir. Evren haline- geliyoruz. Hayvan, bitki haline-gelişler, molekül haline-geliş, sıfır haline-geliş. Kleist hiç şüphe yok ki duygulamları en fazla kullanarak yazı yazan kişiydi, onlardan taş ya da silahmışlar gibi yararlanır, onları ani donuşların ya da sonsuz hızlanışların haline-gelişleri, Penthèsilèe'in köpek-haline-gelişi ve sayrık algılamlarında yakalar. Bütün sanatlar için doğrudur bu: Messiaen'in dediği gibi, müzik, aynı bir duyum varlığı içinde molekülsel ve kozmik olanı, yıldızları, atomları ve kuşları bir araya getirerek, "melodik manzaraları" ve "ritmik kişilikleri" boyunca ne tuhaf haline-gelişler boşaltmaktadır zincirlerinden? Bir ay çiçeği

---

[6] İtalik vurgulamalar alıntı yapılan metne aittir.

[7] Duyum kelimesi alıntı yapılan kaynakta cümle içinde büyük harfle yazılmış, bu çalışmaya da kaynakta olduğu gibi aktarılmıştır.

> haline-gelişe kapılmış Van Gogh'un kafasında dolaşan nasıl bir terördür? Yaşanmış algılardan algılam'a, yaşanmış duygulanımlardan duygulam'a yükselmek için her kezinde tarz – bir yazarın söz dizimi, bir müzisyenin ton ve ritmleri, bir ressamın çizgi ve renkleri – gerekir (1993, s. 152).

Deleuze ve Guattari'in belirttikleri gibi sanat ve duyum arasında organik bir bağ vardır. Deleuze ve Guattari'nin duyum varlıkları olarak tanımladığı, duyumsama sonucu elde edilen duygusal bilgi, "değişen, titreşen, kucaklaşan veya çatlayan duyum bileşikleri içinde, işte bu şekilde birbirlerine zincirlenebilir veya birbirlerinden çıkarılabilirler: Sanatçının bir izleyici kitlesiyle olan ilişkisini, aynı sanatçının yapıtları arasındaki ilişkileri, ya da hatta sanatçıların kendi aralarındaki olası bir yakınlığı gösterenler bu duyum varlıklarıdır" (1993, s.157). Filozofların bu son önermesi bu çalışmada geliştirilen argümanların ana eksenini oluşturur. Yeni Türkiye sinemasında lineer anlatıyı kırarak, bir sızıntı gibi, filmin duyum düzleminde işleyen tekrarlı imgeler, tam da Deleuze ve Guattari tarafından vurgulandığı gibi, birbirleriyle olan ilişkileri üzerinden düşünülmelidir. Filmsel imge, film sanatının duyum varlıkları olarak işlev görürken, izleyicisini "haline gelmeye" çağırır. Bu "haline geliş" klasik anlatı sinemasının özdeşlik süreçlerinden farklıdır. Sanat sinemasının imgeleri izleyiciyi kendi duyumsal tonalitesini sezmeye, o tonalitenin açık koyu tüm renklerine bürünmeye teşvik eder. Bu bir hemhal olma halidir artık. İmge yalnızca görülen değil, içe alınandır; yalnızca bakandan ayrı bir nesne olarak "bakılan" değil, hem zamansal hem de uzamsal olarak genişleyen, böylelikle izleyicisiyle birlik olandır.

"Kendini saklama" niteliği, yine Deleuze ve Guattari tarafından sanata atfedilerek tanımlanır. Kendini sonsuza kadar saklayan ve bir anda metne sızıveren imgeler, bir duyum var-

lığı haline gelerek filmlerdeki yerlerini alırlar. Deleuze ve Guattari'ye göre, "sanat saklar, ve dünya üzerinde kendini saklayan tek şeydir. Aslında, kaidesi ve taş, tuval, kimyasal boya vs. türü malzemelerinden daha çok dayanmamakla beraber sanat saklar, kendinde kendini saklar. Kendini saklayan, şey ya da sanat yapıtı, *bir duyumlar kitlesidir, yani algılam ve duygulamların bir bileşimi*"[8] (1993, s.146). Kendini saklayan duyumlar, benzer imgeler üzerinden tekrarlı hale gelerek farklı sinema metinlerinde görünür olur. Filmlerin imgeler üzerinden yarattıkları duyumlar bu nedenle birlikte okunmalıdır. İmgeye içkin olarak saklanan duyum, benzer bir imge ile başka bir metinde tekrar eder ve bir duyular bileşimi haline gelerek kendini sonsuz kere çoğaltır. Çoğalan imgeler birbirlerinden farklılaşsa da imgeye içkin olan duyum benzeşir. Kuşkusuz, her imge tekrarı her seferinde aynı duyumu, aynı şekilde yaratmaz; ama birbirine yakın, birbirlerine doğru akan, karışan ve ayrılan duyumların yaratılmasını, imgenin muğlak sınırları içinde mümkün kılar. "İşte budur her sanatın ödevi, ve resimle müzik de, renklerden ve seslerden yeni akorlar, plastik ve melodik manzaralar, ritmik kişilikler koparıp alarak toprağın şarkısına, insanların çığlığına yükselirler: bu da tonu, sağlığı, haline-gelişi, görsel ve tınısal bir kitleyi kurar. Bir anıt geçmişteki bir şeyi yadetmez, kutlamaz, ama geleceğin kulağına olayı canlandıran kalıcı duyumları fısıldar: insanların hep yinelenmiş acısını, yeniden yaratılmış protestolarını, hep yeniden başlanmış kavgalarını..." (Deleuze ve Guattari, 1993, s. 158).

Deleuze ve Guattari sanatın duyum yaratan yönünü, bir duyum yüzeyi olan "çerçevelerde" görür. "Çerçeveler ve bağlantı noktaları duyum bileşiklerini taşırlar, figürleri ayakta tutarlar, kendi ayakta-tutma eylemleriyle, kendi duruşlarıyla ka-

[8] İtalik vurgu alıntı yapılan metne aittir.

rışırlar. Burada bir duyum zamanın yüzleri bulunur. Çerçeve ya da yüzeyler koordinatlar değildir, onlar yüzlerini ve arayüzlerini kurdukları duyum bileşiklerine aittir" (1993, s.167). Sinemanın çerçevelemeleri olan filmsel imgeler de, duyum bileşikleri yüzeyleri olarak görülebilir. Bu yüzeyler, Deleuze ve Guattari tarafından da vurgulandığı üzere, üzerlerinde ince bir zar gibi duyumun tarifi kolay olmayan nüvelerini barındırır. Bu duyum bileşiklerinin kuruluşunu ise Deleuze ve Guattari, kompozisyon ile açıklar. "Kompozisyon, yine kompozisyon, bu sanatın tek tanımıdır. Kompozisyon estetiktir" (1993, s. 171).

Sanat filmlerinde yönetmenin bir sanatçı olarak bireysel dehasının en çok görünür hale geldiği alanlardan biri imgenin kompozisyonudur. İmgenin kompozisyonu, bir tablo gibi yönetmen tarafından birçok unsur (mekân düzenlemesi, oyuncu hareketi, diyalog, sanat yönetimi, devamlılığa dair gereklilikler) bir araya getirilerek kurulur. Bu yönüyle imge, bu kompozisyonun tüm unsurlarını birlikte çalıştırarak, bir *haline-geliş* olarak duyumsamayı harekete geçirir. Deleuze'un Francis Bacon resimleri üzerinden açıkladığı duyumsama, böyle bir *haline-gelişe* karşılık gelir. Deleuze bunu şöyle açıklar:

> Duyumsama kolay olanın, önceden yapılmışın, klişenin tersidir ama, aynı zamanda "sansasyonel" olanın, kendiliğinden olanın, vs. de tersidir. Duyumsamanın bir yüzü özneye [...] bir yüzüyse nesneye çevrilidir. Hatta hiç yüzü yoktur. O, ayrıştırılamaz biçimde, her ikisi birdendir; fenomenologların dediği gibi "dünya-içinde-olmak"tır. Ben hem duyumsamada *oluyorum*, hem de duyumsama yoluyla bir şey *geliyor*, biri öteki yoluyla, biri ötekinin içinde. En uç noktada onu veren de alan da, hem özne hem nesne olan da aynı bedendir. İzleyici olarak ben, duyumsamayı ancak

tablonun içine girerek, duyabilen ve duyulanın birliğine erişerek anlarım [9] (2009, s.40-41).

Deleuze bu şekilde duyumun *nerede* oluştuğunun yanıtını da verir. Duyum, öznede –sinema söz konusu olduğunda filmin alımlayıcısında, izleyicide– bir *haline geliş* olarak oluşur. İzleyici, özellikle sanat filmlerini izlerken, yönetmen tarafından kurulmuş olan imgenin içine girerek, *imge haline-gelerek* duyumsar. Filmin yaratıcısı olarak yönetmenin yaptığı da bundan pek farklı değildir. Yönetmen imgeyi kurma sürecinde, kendi zihninde sonsuz kere yeniden kurarak onu hayata geçirir. Dolayısıyla yönetmen de kurmak istediği duyum *haline-gelir* ve bir sanatçı olarak bu duyumu en iyi yansıtacak yüzey (ya da yüzeyler) olarak filmsel imgeyi kurar.

Zaman-İmge Sineması

Deleuze sinemayı iki temel imge türü; hareket-imge ve zaman-imge bağlamında ele alır ve bu iki imge türüne dair görüşlerini *Cinema 1: The Movement Image* ve *Cinema 2: The Time Image*[10] adlı çalışmalarında kuramsal hale getirir. Deleuze'e göre sinema ile birlikte ilk kez imge hareket kazanmış ve bu bağlamda öncülü olan fotoğraftan farklılaşmıştır. Deleuze, sinemada hareketin imgeye içkin olduğunu söyler. Başka bir ifadeyle, sinemada hareket imgeye sonradan eklenmemiştir, sinema hareket-imgedir. *Sabit imge + soyut hareket* gibi bir ayrımdan söz etmek olanaklı değildir. Bu yönüyle sinematografik imge re-

[9] İtalik vurgulamalar alıntı yapılan metne aittir

[10] Bu çalışmada kaynak alınan *Cinema 1: The Movement-Image* ve *Cinema 2: The Time-Image* adlı eserler, Minnesota Üniversitesi Yayınları tarafından aynı yıl yayımlanmıştır. Metin içi göndermelerde yazarın soyadıyla birlikte *Cinema 1: The Movement-Image* çalışmasına yapılan gönderme (1997a) olarak, *Cinema 2: The Time-Image* adlı çalışma ise (1997b) olarak belirtilecektir.

sim ve fotoğraf sanatının sabit imgesinin ötesine geçen bir anlatım kabiliyeti kazanır (Deleuze, 1997a, s.2).

Hareket-imge sinemasında, her çekim ve çekimi oluşturan imgeler topluluğu anlatının bütününün oluşturulmasına hizmet eder. Dolayısıyla, her imge birbiri ardına bir ardışıklık ilkesi temelinde dizilir. Bütünün üretmeye çalıştığı düşünce/anlam bu ardışıklığın sonucunda ortaya çıkar. Hareket-imge sineması, rasyonel bağıntı ile art arda gelen, zaman-mekân ve eylem devamlılığına sahip olan klasik anlatı sinemasını imler. Deleuze'a göre hareket-imge, duyu-motor süreçlerine seslenen bir imge türüdür. İmgeler birbiri ardına bir etki-tepki mekanizması sonucunda ortaya çıkarlar. Tüm bu etki-tepki mekanizması, bir bütün olarak filmin anlamlandırılmasına; dolayısıyla anlatıda tutarlı olarak işleyen eylem ve zaman-mekân bağlantılarının kurulmasına olanak sağlar. Bu süreç Deleuze tarafından "tinsel bir otomasyon" süreci olarak tanımlanır (1997b, 26-43).

Tinsel otomasyon kavramını daha iyi anlayabilmek için Spinoza'nın *idea* tanımına kısaca değinmek gerekir. Spinoza'ya göre insan, bir tinsel otomatlar zinciridir; varlığı her zaman birbirini takip eden idealar sonucunda şekillenir. Birbirini takip eden idealar var olma ve eyleme gücü açısından insanı her an değişime uğratmaktadır. "Spinoza *automaton* terimini kullanır; biz der, ruhsal otomatlarız; yani idealara sahip olanın biz olmamızdan ziyade kendilerini bizde olumlayanlar idealardır. İdealaların art arda gelmesinden başka olup biten ne? Bir başka şey var, yani bende, durmaksızın çeşitlenen bir şey var. İdealaların art arda gelmesiyle aynı şey olmayan bir varyasyon rejimi var" (Deleuze, 2008, s.19). Spinoza'ya göre insanda her an ortaya çıkan idealar, insanın dış dünya ile bağıntıları sonucunda oluşur. Deleuze, Spinoza'nın bu düşüncesini -insanın sürekli karşılaştığı bu idea varyasyonlarını- somutlamak için yolda karşılaşılan iki kişi örneğini verir. İnsan sevmediği biriyle kar-

şılaştığında ve ona selam verdiğinde kendini üzüntü kaynaklı bir duygulanımla mücadele ederken bulur. Belki bu hoşlanılmayan kişi ile bağlantıya girildiğinde, korku veya türevi duygular da ortaya çıkacaktır. Her durumda, bu karşılaşma Spinoza'nın "eylem kudretinin azalması" olarak tarif ettiği bir durumu yaratacaktır. Aynı yolda yürürken, daha sonra karşılaşılan sevilen bir kişi ile konuşmak ise sevinç yaratacak ve eylem kudretini tam tersi şekilde artıracaktır. Spinoza'nın ruhsal otomatlar olarak tanımladığı da böyle karşılaşmaların kişinin bedenindeki ya da ruhundaki izdüşümleridir (Deleuze, 2008, s. 19-20).

Deleuze, Spinoza tarafından tanımlanan "birbirini takip eden ideaları", sinemada ardışık olarak gelen film karelerine benzetir ve Spinoza'nın *tinsel otomasyon* tanımını sinemadaki imgelerin ardışıklığı ve bu ardışıklık sonucu ürettikleri anlam ile özdeşleştirir. İzleyicinin duyu-motor sistemine seslenen bu ardışıklık izleyicinin filmdeki karakterlerle özdeşlik kurması için de tetikleyici bir işlev görür. Suner, hareket-imgenin izleyici özdeşliği kurması boyutunu şöyle açıklar. "Hareket-imgesi, karakterlerin durumlara tepki vermesi ilkesi etrafında kurulur. İzleyici karakterle özdeşleşerek kendisini duyu-motor devinim sürecinin parçası olarak algılar" (2006, s. 121). Suner'in belirttiği bu özdeşleşme izleyicinin filme eleştirel bir mesafede durmasını zorlaştırır. Deleuze, tam da bu nedenle, hareket-imge sinemasını eleştirerek, hareket-imge filmlerinin kolaylıkla kitleleri harekete geçirerek propaganda ve faşizmin bir aracı haline gelebileceğini söyler (1997b, s. 164). Deleuze'a göre sinema tarihinin ilk yıllarında "hareket-imgesi tarafından temellendirilen bir kitle sanatında hiçbir saptırma (*diversion*) ya da yabancılaşma olmamıştır. Bu nedenle hareket-imgesi savaşın organizasyonuna, propagandaya, sıradan faşizme tarihsel ve zorunlu olarak bağlı kalmıştır" (1997b, s.165).

Deleuze, hareket-imgenin zamanı, önce-şimdi-sonra bağıntısıyla işleyen ampirik bir form olarak ele aldığını söyler. Zaman, hareket-imgeden ya da ardışık çekimlerden kaynaklanan bir "ilerleme"dir. Dolayısıyla hareket-imge bize yalnızca zamanın dolaylı bir temsilini verebilir. Zaman-imge ise, zamanı doğrudan görselleştirir. Zaman-imgede, zaman artık ampirik ya da metafiziksel değildir; zaman "aşkındır"; kendini tüm bağlantıların dışında saf bir durum olarak ortaya koyar (1997b, s.271).

Zaman-imge üç dönüşümü beraberinde getirir. Bu dönüşüm Deleuze tarafından şöyle anlatılır: "İmgelerin bir bütününün ya da bütünlüğünün silinişi, onların arasına sokulan bir dışsalın yararına; filmin bütünü olarak iç monoloğun silinişi, özgür bir dolaylı anlatım ya da görüntünün yararına; dünya ile insan arasındaki birliğin silinişi, şimdi bu dünyada bizi yalnızca inançla baş başa bırakan kırılmanın yararına" (1997b, s.187-188). Deleuze'un tanımladığı bu dönüşümlerden de anlaşılacağı gibi zaman-imge, "insan ile dünya arasındaki birliğin koptuğu" II. Dünya Savaşı'ndan sonra, bir sinema yapma biçimi olarak ortaya çıkar. II. Dünya Savaşı, Deleuze için insan ile dünya arasındaki birliğin silindiği bir kırılma noktasıdır:

> II. Dünya Savaşı sonrasında, Avrupa'da insanlar, nasıl tepki vereceklerini bilmedikleri durumlar ve nasıl tanımlayacaklarını bilmedikleri mekânlarla karşılaşmaya başlamışlardır. Bu mekânlar 'öylesine herhangi bir yer' (*any space whatever*) olarak tanımlanabilecek; çöl gibi ama içinde yaşam olan, terkedilmiş ambarlar, atık mekânlar gibi yıkık ve yeniden yapım sürecinde olan mekânlardır. Bu mekânların karakterleri de eylemekten ziyade *gören* karakterlerdir. Rosselli'nin *Europe 51, Stromboli, Germany Year 0* üçlemesinde olduğu gibi; yıkılmış şehirde bir çocuk, bir adada yabancı bir kadın, etrafındaki her şeyi "görmeye" başlayan bir burjuva kadın" (1997b, xi).

Deleuze, II. Dünya Savaşı ile birlikte duyu-motor şemasına dayanan hareket-imgenin sinemadaki eski yerini yitirdiğini söyler. Bu sayede "saf durum içinde zaman"ın perdenin yüzeyine yansıyacağı vakit gelmiştir. Artık modern sinema devamlılık (*continuity*) ilkesi üzerinden işlemek zorunda değildir. İmgeler rasyonel kesmeler ve devamlılık ile değil, irrasyonel kesmeler ve *false continuity* ile birbirine bağlanacaktır. Hatta beden bile artık çok hareket etme eğiliminde değildir. Beden artık hareketin öznesi ya da eylemin aracı değildir, o kendi yorgunluğu ve bekleyişiyle zamanın geliştiricisi haline gelir[11] (1997b, xi).

Deleuze zaman-imgeyi saf optik ve ses durumları olarak açıklar. Bu durumlar [filmdeki] karakterlerin nasıl tepki vereceklerini bilmedikleri terkedilmiş mekânları deneyimlemekten vazgeçip başka yerlere gitmeleri, gittikleri yerlerde de bir fark göremedikleri ve ne yapacaklarına karar veremeden sadece *görmeye* çalıştıkları bir duruma denk gelir. Karakterler yalnızca etki-tepki içinde ne kaybettiklerini görmeye çalışırken, izleyici de "Bu imgede görülecek nedir?" sorusuna cevap bulmaya çağrılır. Hareket-imgede olduğu üzere, "Bir sonraki imgede ne göreceğiz" sorusu tamamen geçersizleşir. İmgede içkin olan durum, tüm uzantılarından, eylemden ve etkilerinden bağımsızlaşmıştır. Önemli olan yalnızca kendisidir, tüm keskin gerilimini kendinde içermektedir ve tüm aktif uzantıları kendi

[11] "Zaman-imgesinde durumlar eylemlilik üretmez. Nesneler ve ortam, hareket-imgesinde tamamen durumun gereklerine göre işlevsel olarak düzenlenerek anlatıya eklemlenirken, zaman-imgesinde, kendi içlerinde anlam ifade eden, özerk, materyal bir gerçeklik kazanacaktır. Her şey gerçektir, ancak ortamın gerçekliği ile hareket arasında, önceden hesaplanmış bir duyu-motor devinim bağlantısı değil, neredeyse düşsel bir bağlantı vardır" (Suner, 2006, s.122).

içindedir. Bu artık bir duyu-motor durumu değildir, saf optik ve ses durumudur (1997b, s.272).

Hareket-imge sinemasının "organik imge rejimine" karşılık, zaman-imge sinemaya yeni bir görüntü rejimi getirir: "Kristal rejim". "Organik betimleme nesnenin bağımsızlığını varsayar. Bu, gerçekten nesnenin bağımsız olduğunu bilme meselesi değildir. Önemli olan, içeriği ne olursa olsun, sahne dekorunun kameranın sunduğu betimlemeden bağımsız ve çekimden önce de var olduğu varsayılan bir gerçeklik yerine geçmesidir" (Deleuze, 1997b, s.126). Kristal rejim ise organik rejime karşıt olarak konumlanır. "Alain Robbe Grillent'in ortaya koyduğu gibi, kristal rejim, nesnesinin yerine geçer, onu hem yaratır hem de siler ve sürekli onun yerini alabilecek, onunla çatışabilecek ya da farklı bir düzleme taşıyabilecek diğer betimlemelerin yolunu açar. Ayrıştırılmış ve çoğaltılmış nesneyi oluşturan şey betimlemenin kendisidir" (Deleuze, 1997b, s. 126).

Sütcü, kristal rejimin doğasına yönelik Deleuze'un yaptığı vurgunun var olan gerçekliğe yönelik verili her bilginin aşılması üzerine olduğunu söyler. "Organik rejimde 'imge', dışsal gerçeklik ya da onun temsili ile tanımlanırken, kristal rejimde kendi gerçekliğini kendisi yarattığından temsili karakteri olmayan bir düşünme tarzıyla ilişkili olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durumda kristal rejimde imge, bir şeyin sunumu değil, bizzat kendisi sunum olan şeydir; yani zamana dayalı, kendine ait ve kendi gerçekliğini kendisi yaratan bir sunum" (2005, s.162).

O halde, organik rejime dayalı sinemanın imgesi olan hareket-imgede anlam, neden-sonuç bağıntıları, uzam-zaman ilişkisi, eylem devamlılığı gibi rasyonel bağıntılarla yaratılırken, kristal rejime dayalı zaman-imge sinemasında imgeler bir süreksizlik, bağıntısızlık mekanizmasıyla yaratılmaktadır. Bu

nedenle kristal rejimde imgeye neden ve sonuca dayalı çözümlemelerle yaklaşmak mümkün değildir. Kristal rejim, insanın dünya karşısındaki güçsüzlüğü ve dünyanın katlanılmazlığı düşüncesini imgede yakalar. Bunu daha iyi bir dünya adına yapmaz, aksine bu katlanılmaz dünyada insan ne kendini, ne dünyayı düşünmektedir. Katlanılmaz olan artık ciddi bir adaletsizlik değildir, günlük hayatın sıradanlığının kalıcı halidir. İnsan, bu katlanılmaz dünyada "sıkışmıştır". Böylece bir tinsel otomat gibi klasik anlamda düşünmek ve tepki verme yerine, "inancı" koyar (Deleuze, 1997b, s.169-170).

Deleuze, zaman-imge ve inanç bağlantısını şöyle anlatır: "(...) farklı bir dünyaya değil, insan ve dünya arasındaki bağa, sevgi ya da yaşama inanmak, imkansız olana, düşünülemez olana, fakat yine de düşünceden başka bir şey olmayana inanmak; mümkün bir şeye inanmaktır. Çünkü aksi takdirde boğuluruz. Düşünülmeyeni absürd aracılığıyla düşüncenin özel gücü yapan bu inançtır" (1997b, s. 170; Sütcü, 2005, s.169). İnanç, Deleuze'e göre insanın dünyada yolunu bulmasında, yaşama inanmasında, kendisini ve düşünceyi yeniden keşfetmesinde anahtar bir kavramdır. Modern insan ile dünya arasındaki boşluğu dolduran bu inançtır. Modern insanın bilmeye değil inanmaya ihtiyacı vardır. Çünkü "dünyada yalnızca inanç, insanı gördüğü ve duyduğu şeye yeniden bağlayabilir. Sinema dünyayı değil, bu dünyayla tek bağımız olan inancı filmleştirmelidir. Modern sinemanın gücü, dünyaya olan inancımızı yeniden kurmaktır. Evrensel şizofrenimiz içinde, ister Hristiyan, ister ateist olalım, *dünyaya inanmak için nedenlere ihtiyacımız vardır*[12]" (Deleuze, 1997b, s. 172). "Demek ki, sinema düşünülemeyeni düşünülür kılarak 'inanç'a yol açmaktadır. Sinemanın yol açtığı 'inanç' düşünceye farklı bir yön sağla-

[12] İtalik vurgu alıntı yapılan metne aittir.

maktadır. Deleuze'e göre sinemayla ortaya çıkan bu inanç, düşünce dünyamıza basit bir katkı değildir; tersine, o düşünce evrenimizin bir başka yönüdür" (Sütcü, 2005, s.169-170).

Görüldüğü gibi Deleuze, sinemanın, özellikle zaman-imge sinemasının düşünce ürettiğini söylerken, inanç gibi entelektüel olanın dışında kalan, hatta tinsel denilebilecek bir düşünce biçimini de içine alır. Dolayısıyla Deleuze'un sinemaya atfettiği düşünce üretme görevi, salt entelektüel düşünce değildir. Sanat yapıtının duyum üreten ve böylelikle inancı besleyen tinsel işlevini de içine alacak şekilde genişletilebilir. Bu noktadan hareketle Deleuze ve Guattari'nin, felsefe, bilim ve sanattan elde edilen düşünce formlarının her an kesişen doğasına yönelik önermelerine geri dönebiliriz:

> Üç düşünce biçimi, bireşim ve özdeşleşim olmaksızın kesişir, iç içe girer. Felsefe kavramlarıyla olaylar çıkartır, sanat duyumlarıyla anıtlar diker, bilim de fonksiyonlarıyla şeylerin durumlarını kurar. Düzlemler arasında zengin bir iletişim örgüsü yerleşebilir. [...] Bir düzlem üzerinde yaratılmış her öğe, öteki düzlemler üzerinde yaratılmayı bekleyen, daha başka ayrışık öğelere çağrıda bulunur: ayrışık-doğum olarak düşünce... (1993, s. 177).

Sonuç olarak, modern sinemanın düşünce yaratan imgeleri duyumsama düzleminden bağımsız olarak değil, birbirlerini harekete geçiren, birbirlerini çağıran imgeler olarak işlev görürler.

Bu çalışmanın örneklemine dahil edilen filmlerin, hareket-imgeden daha çok, zaman-imge sinemasının özelliklerini gösterdiğini söylemek mümkündür. Hareket-imge ağırlıklı filmlerde de ele alınan imgeler, lineer anlatıyı dikey bir müdahale ile kesen, irrasyonel şekilde anlatıya eklemlenen ve bu özellikleriyle filmin duyumsama düzeyinde işgören imgeler oldukları için, bu imgeleri de – filmin genel imge rejimi öyle olmasa da – zaman-imge kategorisi altında değerlendirmek mümkün hale gelir.

Yeni Türkiye sineması üzerine yazılan birçok akademik metinde de zaman-imge kavramsallaştırması üzerinden ilerleyen bir bakışı görmek mümkündür. Akbulut, Nuri Bilge Ceylan filmlerinin bir zaman-imge örneği olarak okunabileceğini söylerek, Ceylan sinemasının zamanı uzamlaştırdığını ve onu görünür kıldığını belirtir. "Ceylan'ın sineması, Deleuze'un tanımladığı anlamda sinema sanatının özünde bir hayalet gibi bulunan bu zaman-imgeyi görünür kılar. O, filmlerinde saf görsel ve sessel durumlara yer vererek, zaman-imge sinemasına dahil olur" Akbulut'a göre Ceylan "sinemaca" düşünür. "Seslerin görüntü kadar belirginliği, uzun sabit çekimlerden oluşan 'ölü anlar', Ceylan'ın sinema fikirleri olarak görünürler. Bu yönüyle hem zamana hem de yaşama dair düşünmeye iter izleyiciyi" (2005, s. 42-43).

Bu çalışma kapsamında değerlendirilen, Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenliğini yaptığı *Uzak* (2002), *İklimler* (2006) ve *Üç Maymun* (2008) filmlerinin hepsinde benzer duyumların çalıştığını söylemek mümkündür. Bu filmlerin hiçbirinde karakterlerin duyguları, değişim süreçleri ve kişisel iç yolculukları filmin neden-sonuç ilişkileri içinde öne çıkmaz. Duyum ise hep oradadır, "sıradan an"lar üzerinde gezinir durur, bir noktaya kolaylıkla sabitlenemez. *Uzak* filminde Mahmut'un yalnızlığı, -bir klasik anlatı filminde kolaylıkla görülebileceği gibi- asla diyaloglarla dile getirilmez. Mahmut'un kendisi dâhi, kendi yalnızlığını inkâr eder haldedir. İstanbul'da sıklıkla gittiği barda yalnız başına alkol alması, yalnızca cinsel ilişki için buluştuğu kadınla, ailesiyle, eski eşi Nazan'la, arkadaşlarıyla ve taşradan gelen gönülsüzce misafir ettiği akrabası Yusuf ile derinlikten yoksun ilişkileri, Fındıklı parkında yalnız başına geçirdiği saatler Mahmut'un yalnızlığını açıkça imlese de, bu durum bir klasik anlatı filminde olabileceği gibi anlatının çözmeye çalıştığı ana probleme dönüşmez. Yalnızlık herkes için olduğu kadar Mahmut için de günlük hayatın sıradan bir parça-

sıdır. Deleuze'un sıklıkla söz ettiği "insan ile dünya arasındaki kopuşun" bir sonraki aşamasıdır sadece: "İnsan ile insan arasındaki kopuş ve dahası insanın kendiyle ilişkisindeki kopuş".

Ceylan sinemasında perdede bir süre daha fazla asılı kalan imgeler, izleyiciyi imgenin kendisi üzerine düşünmeye çağırır. Ceylan, filmlerinde, karakterlerin eylemlerinin değil, imgenin duyum yüzeyinin okunması gerektiğini izleyiciye incelikli bir biçimde duyumsatır. İzleyici adeta imge üzerine tefekküre çağırılır. *Uzak* filminde Yusuf ile Mahmut arasındaki zayıf iletişim, evin içindeki çerçevelemeler yoluyla görünür olur. Yusuf evin merkezi olan salona en "uzak" odadadır. Bu odanın içi yalnızca filmin başında ve sonunda izleyiciye gösterilir. Diğer zamanlarda, Yusuf'un kaldığı oda hep kameraya, evin merkezine ve Mahmut'un kaldığı odaya sabit uzaklıktadır. Ev içi hiyerarşiler, nesnelerin düzenlenmesi ve karakterler tarafından kullanımı, yönetmenin çerçevelemeleri ve sabit kameranın gerilim yaratan kullanımı ile vurgulanır. Ev artık ne kadar sıradan görünürse görünsün, okunması gereken bir mekâna dönüşmüştür. Yönetmenin yaptığı her sinematografik tercih imgenin, zaman-imge kavramsallaştırmasına göre okunmasını gerektiren bir işlev kazanır.

İklimler ve *Üç Maymun* filmleri de benzer özelliklere sahiptir. *İklimler* filminin hemen başlarında bir çifti – Bahar ve İsa – tatilde görürüz. Otel odasında, İsa yatakta yatarken, Bahar balkondadır. Ceylan'ın çerçevelemesi bize çiftin ayrılığın eşiğinde olduğunu duyumsatır. Günlük hayatın sıradan bir parçası olan bu küçük kesitler, aynı sıradanlığın içinde hayatı farklı yönlere saptıran karar anlarını ya da kırılmaları da barındırır. Filmin ilerleyen sekanslarında İsa'nın - Bahar'ı daha önce de aldatmış olduğu- Serap ile sevişirken onu fındık yemeye zorlaması sevişmenin sıradanlığını kırar ve artık ilişkideki "güç dengelerini" kadınlık-erkeklik halleri üzerinden açığa çıkararak metinden taşan bir sızıntıya dönüşür.

Üç Maymun filminde de imge anlatının önündedir. Karakterlerin aldığı kararlar bir etki-tepki zinciri içinde, anlatıda eylem devamlılığını sağlayacak bir görselleştirme ile karşımıza çıkmaz. Yalnızca durumlar vardır. İsmail'in üniversite sınavını kazanamaması durumu vardır. Bu durum İsmail'in servis şoförlüğü yapma isteğini doğurur. Ama İsmail, servis şoförü olarak hiç karşımıza çıkmaz. Hacer'in, kocasının patronu ile yaşadığı ilişki yine bir durum olarak karşımıza çıkar. Bu durumun öncelik-sonralık bağlantıları kurulmaz. Eyüp, hapisten çıktıktan sonra bir aldatılmış eş durumu içindedir. Patronun öldürülmesi bir durum olarak var olur. Filmin görüntü düzeyine taşınmaz. Filmin görüntü düzeyinde yalnızca karakterlerin *durumları* vardır. Eylemler metne dahil edilmez. İsmail'in Servet'i öldürmesi filmin görüntü düzeyine taşınmaz. Hacer'in intihar edip, etmediği bilinmez. Eyüp'ün suçu üstlenmesi için para teklif ettiği kahveci Bayram'ın ne karar verdiği net değildir. İsmail'in cinayetten sonra ne yaptığının izine rastlanmaz. Filmin görsel düzeyine dahil olan, Eyüp'ün ve İsmail'in rüyalarına giren İsmail'in küçük kardeşinin başına ne geldiği belli değildir. Yalnızca "ölmüş olma" durumu vardır. Filmde yapılan eksiltiler yoluyla eylem kaybedilir. Eylemin öncesi ve sonrasındaki durumlar görselleştirilir. Ceylan, karakterlerini değişen durumlarda ama aynı mekânlarda görüntüler. Tüm bu yönleriyle Nuri Bilge Ceylan sineması Deleuze tarafından kuramsallaştırılan zaman-imge sinemasıyla her yönüyle koşutluk gösterir.

Akbulut, Ceylan sinemasının izleyiciyi zaman üzerine de düşünmeye yönelttiğini belirtir. "Ceylan'ın bütün filmleri, Deleuze'un zaman-imge sinemasında açıkladığı gibi yalnızca filmde gördüklerimiz üzerine değil, zaman üzerinden sinemanın kendisi üzerine de düşünmeye yöneltir izleyiciyi. Durağan görüntüler, öylesine anlam yüklüdür ki, fotoğrafa benzeyen doğayı gösteren hareketsiz görüntüler, izleyiciyi, olay-

dan bir süreliğine uzaklaştırarak zamanı uzamsallaştırır ve görülebilir kılar. Onun sinemasında zamanın uzamsallaşması gibi, görülen imge de işitilmeye, kavranılması gereken bir kavrama dönüşmeye başlar" (2005, s.168).

Semih Kaplanoğlu'nun filmleri de zaman-imge kategorisi altında değerlendirilmelidir. Büker ve Akbulut, Kaplanoğlu sinemasının, Ceylan sinemasına benzer olarak "derin düşünmeyi talep bir sinema" olduğunu söylerler (2009, s.48). *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) filmleri, yönetmen tarafından bir üçleme olarak tasarlanmıştır. *Yumurta* üç filmin de ana karakteri olan Yusuf'un yetişkinliğini, *Süt* ergenliğini, *Bal* ise çocukluğunu anlatır. Her üç film birbirlerine metinler arası olarak bağlı olmalarına rağmen, aynı zamanda bağımsız birer yapıttır. Büker ve Akbulut'un *Yumurta* filmi üzerine yaptıkları derinlemesine çözümleme, Deleuze'un zaman-imge kuramı üzerinden geliştirilen bir okumayı da içerir. Büker ve Akbulut, Deleuze'den aktardıkları üzerine *Yumurta* filmine ilişkin şu yorumu yaparlar: "Kristal öykülemede ne belirgin bir olay vardır, ne de bunlara tepki gösteren eylem dizileri. Karakterler, içinde bulundukları durumu tepki vermeden sessizce izler. *Yumurta* zaten tümüyle sessel ve görüntüsel öğelerle başlayarak kristal öykülemeye dayandığını açıkça belli eder. *Yumurta*'nın Yusuf'u elbette eylemde bulunur, ancak onun eylemi, yaşamın akışını bozmayan kristal öyküleme içinde yer alır" (2009, s.16).

Üçlemenin her filminde "saf optik ve ses" durumları görünür olur. Ceylan filmlerine çok benzer olarak, anlatının merkezini, günlük hayatın tüm düzenini bozan ve sonra yeniden sağlayan olaylar ve eylemler değil, tüm sıradanlığıyla bir türlü bozulamayacak bir özkütleye sahipmiş gibi duran günlük hayatın kendisi oluşturur. Filmlerin görünmeyen, ama duyumsanan düzleminde ise karakterlerin evrilişleri, geçirdikleri/geçirmeye çalıştıkları statü değişimleri, ruhlarında hissedip filmin

şimdiki anına taşıdıkları duygular, korkular, yorgunluklar, gelecekle ilgili hayalleri ve beklentileri vardır. Bu filmlerin her imgesi bize, görünenden fazlasını duyumsatır. Filmlerin tümünün anlattığı hikâyeler bireysel olsalar da kurdukları duyumsal evrenler çok daha geniştir. Bu yönüyle herkese temas edebilir. Klasik anlatı sinemasında kenarları daha net çizilen ilişkiler, duygular ya da insana dair her şey, Semih Kaplanoğlu filmlerinde tüm açık ve koyu tonları barındıran gölgelerle birlikte verilir. Örneğin Ayla ve Yusuf'un ilişkileri kolaylıkla tanımlanamaz. Bu ilişkiye aşk deyip, romantik bir aşkın varlığını varsayarak metni anlamlandırmak mümkün değildir. Çünkü bu metinde aşk, oluşacaksa bile anlatının sınırları içinde oluşmaz, klasik bir anlatıda olabileceği gibi altı çizilmez. Aşk henüz var olmayandan, var ve görünür olana evrilen spektrum içinde bir yerlerdedir. Başka bir deyişle, henüz embriyo halindedir. *Süt* filmindeki Yusuf'un içinde sıkışmış olarak kalakaldığı günlük hayat, sanki etrafında betondan duvarlar örmüş gibi onu sıkıştırmakta, Yusuf dört bir yandan gelen yetersizlik duygusuyla anbean çarpışmaktadır. Semih Kaplanoğlu'nun tüm bu duyumsama düzeyini kurarken başvurduğu optik imgede, "fazla güçlü" başka bir taraf vardır. Bu güç imgenin tekil ve yerel bir öykü üzerinden "insan olmanın" kendisini görüntüye taşımasından kaynaklanır. Dolayısıyla Kaplanoğlu filmleri, sınırları aşan, bir anlamda evrenselleşen bir estetiğe sahiptir. Tüm bu yönleriyle, bu filmler zaman-imge sineması örnekleridir.

Bu çalışma kapsamında değerlendirilen diğer filmler Ceylan ve Kaplanoğlu sineması kadar net bir biçimde zaman-imge sineması olarak değerlendirilemez. Daha çok Gönen'in de vurguladığı heterojenlikleriyle sinemanın paradoksal yanını açığa vuran filmlerdir. Gönen Deleuze'un iki imge rejimine yönelik kavramsallaştırmasını kabul etmekle birlikte, sinema-

nın paradoksal yapısının bu hareket-imge ve zaman-imge dikotomisini zaman zaman aşabilen bir heterojenliğe de sahip olduğunu söyler (2008, s.40). Bu çalışma kapsamına alınan diğer filmlerin imge rejimi açısından böyle bir heterojenliğe sahip oldukları söylenebilir. Örneğin Reha Erdem sinemasının kendine ait bir zaman-mekânı, ya da Bakhtinci terimle *kronotopu* vardır. Her seferinde gerçekçi sinemanın karşısında durduğunu ve biçimci bir sinema anlayışına sahip olduğunu yineleyen Erdem, Acar'ın deyimiyle, her filminde "plastik bir evren" yaratır (2009, s.27). Reha Erdem'in filmleri kendilerine ait zaman-mekân kurguları, kostümler, ışık ve renk seçimleriyle tam bir "kapalı evrendir". Erdem filmleri "anlamı, hayatın doğal, müdahalesiz, her şeyi olduğu gibi gösteren gerçekliğinde değil, onu yeniden üreten, kurgulayan, kendi oluşturduğu bir sinema evreninin içerdiği bir yapıda" bulur (Acar, 2009, s. 21). Bu kapalı evrende, görüntüler, sesler, müzik, hareket ve zaman-mekân kurgusu tam bir senkronizasyon içindedir. Dolayısıyla bu filmlere hareket-imge ya da zaman-imge dikotomisi içinden bakmak çok olanaklı değildir. Bu filmlerin her iki imge rejimini de aynı anda barındırdığını söylemek mümkündür. Bununla birlikte, bu çalışma kapsamında ele alınan, *–Hayat Var* (2008) filminden *Suya Bakma* ve *Toprakta Yatma* imgeleri; *Korkuyorum Anne* (2004) filminden *Balık Tutma* imgeleri; *Beş Vakit* (2006) filminden ise *Toprakta Yatma* imgeleri – zaman-imge sinemasına göz kırpar. Bu imgeler anlatı devamlılığına katkı sağlamaktan öte, filmlerin duyumsama düzeyine eklemlenirler. *Hayat Var* filmindeki *Suya Bakma* imgeleri –bu çalışmanın ilgili bölümünde değinildiği gibi– karanlık ve şiddetli suların bir yansıması olarak, filmin duyumsama düzlemine eklemlenen tekinsizliğin bir parçası olur. *Beş Vakit* filmindeki *Toprakta Yatma* imgeleri filmlerin anlatı devamlılığını kesintiye uğratan birer virgül gibi, daha çok imge düzeyinde çalışırlar.

Korkuyorum Anne filmindeki *balık imgesi* fallik bir sızıntıya dönüşür. Bu ilk bölümde genel hatlarıyla verilen kuramsal bakış, filmlerin detaylı olarak değerlendirildiği sonraki bölümlerde derinleştirilecektir.

2
ÜÇ ELEMENT VE ATEŞİN KAYBI

Sisli Doğa: Tarif-edilemezliğin Bölgesi

Hava, yaşamsallığı inkâr edilemez bir elementtir. Nefes, varlığı ya da yokluğu ile doğrudan yaşamla, yaşıyor olmakla ilişkilidir. Yaşamın varlığında, nefes alıp veriyor olmak otomatik bir edimken; ölüm ilk olarak nefesin yokluğu ile kendini gösterir. Hava görünür bir element değildir. Varlığını biliriz, nefes alma edimiyle onu her an duyumsarız fakat o su, toprak ya da ateş gibi görünür değildir. Hava ancak sis ile birlikte görünürlük kazanır. Sisli hava, havanın saydamlığını gölgeleyerek bizden kendisini görmemizi ister. İlginçtir ki hava görülebilir olduğunda diğer her şeyi görmek zorlaşır. İyi görmek için, havanın saydamlığını koruması gerekir; hava saydamlığını yitirip, sis çöktüğünde ise artık görülebilir olan tek şey havanın kendisidir, geri kalan her şey *sislidir*. Sisli hava, kendi görme biçimini dayatır. Sisli havada şeylerin tarifi yanıltıcıdır çünkü tüm tarifler, tanımlar, nesneler, yollar ve geri kalan her şey netliğini kaybeder. Sisli hava tarif edilemezliğin bölgesidir.

Olson, "ruhsal bir barometre" olarak tarif ettiği havanın insanları kendisine bürüyen bir yanı olduğundan söz ederken, bu tarif edilemezliği kasteder. "İnsanlar bazen havaya bürünürler" der Olson. "Bazen havada bir şey vardır, bir ruh hali

veya insanların zihinlerinde bir düşünce, bir belirsiz, muğlak durum" (2003, s. 83). Yeni Türkiye sinemasındaki *Sisli Doğa* görüntüleri Olson'un da sözünü ettiği bu muğlaklığın, başka deyişle bu tarif edilemezliğin görselleştirilmesi olarak karşımıza çıkar. *Çamur* (Derviş Zaim, 2003), *Pandora'nın Kutusu* (Yeşim Ustaoğlu, 2008), *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoğlu, 2004), *ve Sonbahar* (Özcan Alper, 2008), Gelecek Uzun Sürer (Özcan Alper, 2011) ve *Yumurta* ve *Bal* filmlerinde yer alan *Sisli Doğa* görüntüleri filmlerdeki karakterlerin içinde bulunduğu, tarif edilemeyen duygusal tonalitelerin görsel karşılığı haline gelirler.

Doğayı estetik olarak deneyimlemek, bir sanat eserini estetik olarak deneyimlemekten farklıdır. Carlson insanın doğayı estetik olarak deneyimlerken onu bir sanat eseri gibi nesneleştirdiği söyleyerek tam da bu farkın altını çizmeye çalışır. Carlson'a göre insan, doğayı estetik olarak deneyimlerken onu bir sanat eseri gibi görme ve bu eserin içine kendisini de yerleştirme eğilimdedir (2004, s. 537-541). İnsan her sanat eseriyle özdeşleşmez ama doğa ve doğanın sanat üzerinden yansıdığı manzara resimleri, fotoğrafları ve bizim verdiğimiz örnekte olduğu gibi doğanın bir imge haline geldiği filmler izleyiciyi de içine alan imgelerdir. Bu imgeler sanat eserinin sınırlarından taşar, genişler ve izleyicinin/alımlayıcının içinde gezindiği uzamlara dönüşür. Filmlerde tekrarlayan *Sisli Doğa* imgeleri de benzer şekilde filmi yansıtan yüzeyden taşarak izleyiciyi de içine alacak şekilde genişler. Böylelikle filmin estetik deneyiminin önemli bir bileşeni haline gelir.

Çoğu zaman tekrarlı biçimde yer alan *Sisli Doğa* imgeleri, bu filmlerin anlatılarına olduğu kadar duygu tonalitelerine de belirgin bir biçimde eklemlenir. Svendsen'e göre duygusal tonaliteler duygular gibi belirli bir nesneye yönelmez, "daha çok tüm nesnelere yani dünyaya ilişkindir". Duygusal tonalitenin insan ve dünya arasındaki kutupsallıkta oluştuğunu söyleyen

Svendsen, bu tonalitelerden dolayımlanarak dünya ile ilişki kurduğumuzu söyler. "Farklı duygusal tonaliteler bize zamanın farklı algılarını verirler, ama bize ayrıca uzama dair de farklı deneyimler sağlarlar, çünkü içinde bulunduğumuz *her uzam duygusal olarak eğilimlidir*[1] (2008, s. 132-134). Bu noktada yeni Türkiye sinemasında tekrarlayan *Sisli Doğa* imgelerinin duygusal olarak eğilimli bir uzam yarattığını öne sürebiliriz. Peki bu uzam hangi duygusal tonaliteyi duyumsatmak üzere filmlerde yer alır? Bu sorunun cevabını verebilmek için İngilizce'deki *limbo* sözcüğünü öneriyorum. "Hiçbir ilerlemenin ve gelişmenin olmadığı kontrol edilemez belirsizlik hali"[2] olarak tanımlanan *limbo* sözcüğü filmlerdeki sisli ataleti açıklayabilir. Türkçe'de tek bir sözcükle karşılayamadığımız bu kontrol edilemez belirsizlik hali, *tarif-edilemez* bir duyumu yüzeye çıkarır ve karakterlerin ilerleyemeyişlerinden kaynaklanan o bulanık ve tarif-edilemez ruh halinin görsel bir yansıması haline gelir.

Jungcu perspektif "rüyada görülen manzaraların sıklıkla (sanatta da olduğu gibi) *tarif-edilemez*[3] bir ruh halini simgelediğini" söyler (Jung'dan aktaran Franz, 1988, s. 214). Rüyada görülen manzaralara benzer şekilde, filmin ürettiği manzara imgeleri de izleyicisini sisli rüyalara çağırır. İzleyici hem bu rüyaya çağırılan hem de rüya tarafından içerilen özne olarak filmin ürettiği tarif edilemezliği duyumsar, hatta kimi zaman bu *limbo* halini üstlenir de... *Sisli Doğa* imgelerinin genişleyen imgeler olduğu düşüncesini yinelersek bu imgelerin yarattığı duygusal tonalitenin bu imgenin yer aldığı filmlerin diğer imgelerini de etkisi altına aldığını ve kendisinden önceki veya

---

[1] İtalik vurgulama yazara aittir.

[2] Cambridge Sözlüğü, (t.y) Erişim tarihi: 24.02.2010 http://dictionary.cambridge.org/define.asp?key=46231&dict=CALD&topic=doubt-and-ambivalence

[3] İtalik vurgulama yazara aittir.

sonraki imgelere de bu duygusal tonaliteyi sızdırdığını öne sürebiliriz.

Çamur, filmindeki *Sisli Doğa* görüntüleri filmin ana karakterlerinden biri olan Temel'in kameraya kendini çekmesi ve sonra çektiği görüntülerin yer aldığı kaseti parçalamasından hemen sonra yer alır. Bu görüntülerde Temel şunları söylemektedir:

> Ben adam öldürdüm. Birçok adam... 18 Ağustos 1974'de. Savaşta. İntikam için. Rum... Rum oldukları için. Mezarları çamurların orada. Açılmamış. Kimse bilmez. Yani yapanlar hariç. Ben Temel, Hüsnü, Ali...

Temel, 1974 Kıbrıs Harekâtı sırasında Türk ordusunda yer alan askerlerden biridir. Savaş sırasında öldürdüğü Rum askerlerine yönelik vicdani yükü taşımakta ve çeşitli sivil toplum örgütlerinden aldığı finansal desteklerle yaptığı heykeller, enstalasyonlar ve projelerle Türk-Rum diyaloğunun sağlanması için çalışmaktadır. Temel, tüm hayatını bu projelere adamıştır ve etrafındaki diğer insanların da projelere katılımını ve desteğini sağlamaya çalışmaktadır.

Derviş Zaim, *Çamur* filminde hastalık-iyileşme dikotomisine[4] hemen her karakterin hikâyesinde yer verir. Filmin bir diğer karakteri Ali nedeni belirsiz bir hastalığa yakalanmıştır. Konuşamamaktadır ve askerliğini yaptığı bölgede bulunan ve şifalı olduğu söylenen çamurdan medet ummaktadır. Derviş Zaim'in Ali'nin hastalığı olarak "konuşamamak" gibi bir semptomu gösterge olarak seçmiş olması anlamlıdır. Filmde Ali'nin fiziksel olarak yaşadığı semptomlar, Temel de ruhsal düzeyde görülmekte ve Temel söze döküp, yüzleşemediği ve

[4]Bir başka hastalık ve iyileşme vurgusu Ayşe karakteri üzerinden işletilir. Ali'nin kız kardeşi olan Ayşe bir suni döllenme uzmanıdır ve çocuk sahibi olmak isteyen fakat bunu doğal yollarla başaramayan kadınlara suni döllenme tedavisi uygulamaktadır. Daha sonra kendisinin de yumurtalıkları zarar görür ve aynı yöntemle çocuk sahibi olur.

bir türlü iyileştiremediği geçmiş travmalarını yaptığı projelerle dolaylı olarak iyileştirmeye çalışmaktadır. İyileşmek için sürekli başkalarını konuşturmaya çalışan, onları videoya çeken ve çeşitli toplantılar düzenleyerek savaşta yer alan diğer askerlerin öldürdükleri Rumlara yönelik duygularını anlatmalarını isteyen Temel, kendisi de kameraya konuşmaya çalışır ama bunu bir türlü başaramaz. Her seferinde çektiği görüntülerin kasetlerini yok eder, böylelikle arzulanan iyileşme bir türlü sağlanamaz. Temel, tam da yukarıda tanımladığımız *limbo* halindedir. Hayata geçirdiği projelerde, heykel ve enstalasyon çalışmalarında ilerlemeler görülse de, kendi içindeki iyileşmeye yönelik tüm çabaları sonuçsuz kalır, istese de bir türlü ilerleyemez. Temel'i iyileşmekten alıkoyan ve kendi ile yüzleşmeyi sürekli olarak geciktirmesine yol açan *kontrol edemediği* ruhsal süreçlerin varlığı ortadadır. Görünen o ki Temel, iyileştiremediği bir geçmişte yaşadığı *tarif-edilemez* bir bölgede "asılı kalmıştır". Yönetmen Temel'in bu halini önce kendini çekip, sonra görüntüleri yok ettiği sekansın devamına koyduğu *Sisli Doğa* imgeleriyle izleyiciye aktarır. Bu imgeler Temel'in içinde bulunduğu *limbo* halini izleyiciye aktarırken, diğer karakterlerin çözümsüzlükleriyle ilgili de bir önseziye dönüşürler.

Çamur (İmge 1)

Çamur (İmge 2)

Çamur (İmge 3)

Sisli Doğa imgelerinin tarif edilmez bir duygusal tonaliteyi filme çağırdığı bir diğer film *Bulutları Beklerken* filmidir. *Bulutları Beklerken;* Karadeniz'in sislerle örülü yaylalarında 50 yıl boyunca sırtına yüklenen sırlarla yaşamak zorunda kalmış bir kadının hikâyesidir. Asıl adı Eleni olan Ayşe, 1916 yılında Karadeniz bölgesinden göç etmek zorunda kalan Rum ailelerden birisinin kızıdır. Ayşe/Eleni sürgün yollarında Türk bir aile tarafından evlatlık edinilir. Daha sonra kardeşi Niko'dan ayrılan

küçük Eleni, Selma ile bir ömür boyu sürecek derin bir bağ kurar. Selma'nın ölümünden sonra Eleni'nin kardeşi Niko'nun gidişiyle ilgili suçluluk duygusu yüzeye çıkar. Gitmesine göz yumduğu ve en son çok küçük bir çocukken gördüğü Niko'yu aramak üzere yollara düşer. Selma'nın ölümü onu, geçmiş ile gelecek arasında, bir bedende taşıdığı her iki kimliği Ayşe ile Eleni arasında bir belirsizliğin içinde bırakmıştır. Ayşe olarak geçirdiği hayatında, Selma'nın ölümünden sonra bir başına kalmıştır ve Eleni olduğu zamanlarda bıraktığı her şey – anadili, erkek kardeşi, geçmişin anıları– onu geri çağırmaktadır. Geri dönebileceği bir evi/mem-leketi yoktur ama 50 yıldır yaşadığı bu Karadeniz köyü de onun evi/memleketi değildir. Ayşe olarak kalamaz, Eleni olarak geri dönemez. Ayşe ile Eleni arasında sisli bir muğlaklıkta asılı kalmıştır. Karadeniz'in sisli yaylaları Ayşe/Eleni'nin geçmiş ile gelecek, Türk kimliği ile Rum kimliği, Rumca ile Türkçe, Karadeniz'in köyü ile Selanik arasında kalmışlığının görüntüsel yansımasıdır.

Öztürk, *Bulutları Beklerken* filminde bu sisle yaratılan duygusal tonaliteyi benzer şekilde açıklar:

> Kadınlar sırtlarında odunları taşıyarak yaylaya çıkarken, dağların zirveleri sanki bulutlar yere inmiş gibi sisle kaplıdır. Bu göğün yere inişi zamanın durduğu izlenimini uyandırır ve Ayşe'nin hatıralarıyla olan çatışmasını ima eder. Yaylaya çıkarken sisli manzaranın şaşkına çevirdiği Ayşe bir anlığına durur. Ayşe'nin yolunu kaybetmiş gibi göründüğü bu an, filmin düğüm noktasıdır. Sis onun görüşünü zayıflatır ve onu yalnızca hatıralarına dayanmaya zorlar. İzleyici henüz farkında olmasa da, bu dağda yapılan yürüyüş ile geçmişte sürgüne gönderilirken yaptığı dramatik yürüyüş, Ayşe'nin zihninde kesişir (2010, s.155).

Öztürk, Ayşe/Eleni'nin sırtında bir yük gibi taşıdığı geçmişinin, yönetmen tarafından yere inmiş bulutlar gibi görünen sis ile görselleştirildiğini belirtir: "Dağların her tarafına yayılan sisler saklı geçmişi sembolize eder ve Ayşe/Eleni kendi iç yol-

culuğunu, kardeşini bulmak için çıktığı gerçek bir yolculuğa dönüştürdüğünde, geçmişin yüklerinden kurtulur. Sanki bulutlar da yeryüzünden kalkmıştır" (2010, s.161).

Yönetmenin filmle ilgili görüşü de[5], karakterin içsel açmazlarının *Sisli Doğa* ile ilişkisini de açıklar:

> Ayşe, doğup büyüdüğü topraklarda yarım yüzyıldır trajik bir şekilde sakladığı bir kimlik ile yaşamaktadır. Savaş yıllarının yarattığı bir sürgün kurbanıdır. Hikâyemiz, Ayşe'nin artık yaşayıp yaşamadığını bilmediği, bir daha göreceğini hayal bile edemediği erkek kardeşini sürgün yollarında terk etmesinden duyduğu suçluluğun sonunda kendi gerçek kimliğini üstlenmesinin başlangıcı olan 50 yıllık bir iç hesaplaşmasının öyküsüdür. *Bulutları Beklerken*, Doğu Karadeniz kıyılarında gerçek mekânlar kullanılarak çekildi ve güçlü bir gerçeklik duygusu sağlamak amacıyla profesyoneller ve yerel amatör yeteneklerle çalışıldı. *Bölgenin yağmur ve sisle sarılmış vahşi dağlarından oluşan mekânlarının doğasındaki gizem, karakterlerin iç dünyalarındaki karmaşayı anlatmak üzere filmin en önemli karakterlerinden biri olarak kullanıldı.*[6]

Ayşe/Eleni'nin iç hesaplaşması öznel ve tarif-edilemez bir süreçtir. Yönetmenin de vurguladığı gibi bölgenin sisli doğası filmin karakterlerinden biri haline gelerek izleyiciye bu tarif edilemez süreci bir duygusal tonalite aktarır. Hesaplaşma sürecinin Ayşe/Eleni'yi bir muğlaklıkta asılı bırakan *limbo*'ya benzer hali, bir karar alma ile sonuçlandığında, Öztürk'ün de vurguladığı gibi, yeryüzünden bulutlar kalkacak ve Ayşe/Eleni asılı kaldığı eylemsizlik halini, kardeşini bulmak üzere çıktığı yolculukla eyleme dönüştürecektir.

---

[5] Ustaoğlu Film Yapım, (ty). Erişim Tarihi: 07.06.2010 http://www.ustaoglufilm.com/bulutlari_beklerken/yonetmen_gorusu.html adresinden alınmıştır.

[6] İtalik vurgulama yazara aittir.

Bulutları Beklerken (İmge 4)

Bulutları Beklerken (İmge 5)

Bulutları Beklerken (İmge 6)

Bulutları Beklerken (İmge 7)

Pandora'nın Kutusu filminde Karadeniz'de bir köyde yaşayan Nusret Hanım'ın ve İstanbul'da birbirlerinden habersiz yaşayan ve annelerinin hastalığı nedeniyle zorunlu olarak bir araya gelen üç yetişkin çocuğunun (Nesrin, Güzin, Mehmet) belirsizliklerle dolu hayatı anlatılır. Yaşlı kadın Alzheimer hastasıdır ve dolayısıyla hali hazırda *zihinsel bir sis* yaşamaktadır. Ona bakma görevini yerine getirmeye çalışan aile bireyleri, aynı hastalıktan muzdarip olmasalar dahi, benzer bir zihinsel

bulanıklık içindedirler. Özellikle yaşlı kadının oğlu Mehmet ve torunu Murat, kullandıkları uyuşturucu maddelerin etkisiyle "tercih edilmiş" bir zihinsel sis içinde yaşamaktadırlar. Yaşlı kadının hastalığı ve bu iki genç insanın kendi tercihleriyle yarattıkları zihinsel sis filmin görsel düzlemine *Sisli Doğa* imgesiyle taşınır. Bu imge filmde tekrarlanarak yer bulur. Filmin diğer karakterleri de yaşamları ile ilgili kararlar vermekte zorlanmakta ve belli durumların içinde "asılı kalmaktadırlar". Güzin, gelgitlerle dolu bir ilişkinin içinde asılı kalmıştır. Nesrin, evliliğiyle ilgili sorunlar ve oğlunun içinde bulunduğu duygusal boşluk karşısında çaresiz kalmıştır. Bir de Alzheimer hastası annesinin bakımı ile ilgilenmek zorunda kalmak, onu tahammül edemediği bir çözümsüzlüğün ortasında bırakmıştır. Karakterlerin yaşamlarında, onları eylemsiz bırakan ve hareketi engelleyen tüm bu belirsizlik halleri *Sisli Doğa* ile görselleştirilir.

Film panoramik bir doğa görüntüsüyle biter. Torunu Murat tarafından köyündeki evine getirilen Nusret Hanım, bir sabah o çok gitmek istediği ve filmin başında da kaybolup çocukları tarafından bulunduğu dağa doğru yürüyerek gözden kaybolur. Torunu Murat, onun bu sessiz gidişine tanıklık eder, ama onu durdurmaz. Bu planda kullanılan doğa görüntüsünde artık "sis" yoktur. Tam tersine güneşli bir gündür ve kamera yukarı doğru tilt yaparak, izleyiciye Nusret Hanım'ın o çok ulaşmak istediği dağı gösterir. Bu yukarıya doğru yapılan uzun tilt hareketi ile yönetmen, bize filmin sonunu "duyumsatır". Biz Nusret Hanım'ın dağda yalnız geçireceği belli bir zaman sonunda ihtiyaçlarını karşılayamayacak olduğunu biliriz ve muhtemel ölümünü sezeriz. Kamera hareketi, Nusret Hanım'ın yaklaşan muhtemel ölümünü mümkün olan en incelikli biçimde izleyiciye duyumsatır. Bu planda artık doğa sisli değildir. Tarif-edilemeyen duyumsal alan aşılmıştır. Nusret Hanım'ın belirlenmiş, netleşmiş ve hatta kristalleşmiş bir se-

çimi vardır. Nusret Hanım'ın kendi hayatını kavuşmayı çok istediği dağda sonlandırmayı seçmesi, izleyicinin görmediği fakat açıkça duyumsadığı şekilde filmin sonudur. Artık sis dağılmıştır. Filmin bu son sahnesine kadar sisli olan Karadeniz dağlarında hava, seçimin netliğini duyumsatırcasına yeniden açık ve güneşlidir.

Pandora'nın Kutusu (İmge 8)

Pandora'nın Kutusu (İmge 9)

Yumurta filminin açılış sahnesinde de ölümün duyumsanmasına ilişkin benzer bir sinematografik tercih vardır. Yusuf'un annesini sisler içinde yürürken görürüz. Zehra Anne göremediğimiz bir yerden gelir, kameranın tam önünde durur, tereddütle sağa ve sola bakar, sonra tereddüdün yerini alan bir kararlılık ve sükûnetle ikiye ayrılan yoldan sola dönerek yürümeye başlar. Kamera, Zehra Anne'nin çerçeveden çıkışından sonra bir süre daha sabit olarak kalır ve bizi sisli manzaraytla baş başa bırakır. Daha sonra bir pan hareketi yaparak Zehra Anne'yi yeniden çerçeve içine alır. Zehra Anne güçlükle seçilebilen servilere doğru yürür ve bir müddet sonra sisin içinde kaybolur. Daha sonra İstanbul'da bir sahaf dükkânı olan oğlu Yusuf'a annesinin ölüm haberi verilir. Zehra Anne bu açılış sekansında ikiye ayrılan bir patikada yaşamdan ölüme doğru bir yürüyüş yapmıştır. Başka bir deyişle, ikiye ayrılan ve onu en sonunda ölüme doğru götüren bu geçiş anı, Sisli Doğa imgesiyle görselleştirilmiştir. Yaşamdan ölüme geçişin duygusu "tarif-edilemez", ama bu plan-sekansta izleyiciye duyumsatılır. Ölüm tek kişilik bir yolculuktur ve hayatta kalanlar için tamamen belirsizdir. Ölüme giden kişinin duygusal tonalitesi hayatta kalanlar tarafından tarif- edilemez. Sisli Doğanın sinematografik kullanımı tam da böyle bir duyumu yaratmaya yöneliktir.

Yumurta -Zehra Anne'nin Yürüyüşü (İmge 10)

Filmin sonraki sekanslarından birinde Gölcük'e giden Ayla ve Yusuf, sisler içindeki göle bakarlar. *Sisli Doğa* bu kez filmin anlatısı içinde Yusuf ve Ayla tarafından henüz açığa vurulmamış, tarif edilmekte güçlük çekilen ama duyumsanan o duygusal belirsizlik anını imlemektedir. Yusuf ve Ayla, izleyicinin de duyumsadığı ve her an anlatıda somutlaşmasını beklediği, tarifi güç bir duygusal durumun içine düşerler. Kuşkusuz ki yaptıkları yolculuk onları yakınlaştırmıştır ama yine de ilişkilerini tanımlamakta ya da bu ilişki içinde bir yere yerleşmekte güçlük çekerler. İlişkileri ne yolculuk öncesinde olduğu gibi *mesafelidir*, ne de içinde rahat edebilecekleri kadar *yakındır*. İlişkileri hiçbir tanıma karşılık gelmez. Tam anlamıyla belirsizdir. *Tarif edilemez.* Büker ve Akbulut filmin bu tarif edilemez duyumunu aktaran, Gölcük'e gitme teklifinin yapıldığı sahneyi şöyle yorumlar: "Sisli akşam saatlerinde Birgi'ye varırlar, ama sürünün gece otlağa gittiğini öğrenirler. Yusuf 'cevaplanabilir' bir soru sorar: "Seni Gölcük'e götüreyim mi?" Ayla, "Gölcük'e mi? Götür!" diye cevap verir. Ayla öyle bir "GÖTÜR" yanıtı verir ki, bu sanki Yusuf ona evlenme teklif etmiş

de, onun da "EVET" yanıtını vermesine benzer" (2009, s. 124). Yusuf ile Ayla'nın birlikte baktıkları sisli göl, onların henüz açığa vurulmamış duygularının görüntüsel karşılığı haline gelir. Beden dilleri de ilişkilerindeki tarif edilemez belirsizliği açığa vurur. Göle baktıkları sahne boyunca *bir uzak, bir yakın* dururlar. *Biraz birlikte, biraz ayrıdırlar.* İzleyici onların bu biraz yakın biraz uzak hallerini duyumsar. *Sisli Doğa* kolaylıkla söze dökülüp adı konulamayan bu ilişkiyi imgesel olarak duyumsatır.

Yumurta - *Gölcük (İmge 11)*

Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf üçlemesinin son filmi olan *Bal* filminde de *Sisli Doğa* imgeleri tarif edilemez bir duyumu devreye sokacak şekilde filme dahil olur. *Bal*, Yusuf'un çocukluğunu anlatır. Karadeniz'in yüksek bölgelerinde geçen filmde Yusuf ilkokula başlamış, okuma yazma öğrenmektedir. Babası Yakup, yüksek ağaçların üzerine kurulmuş el yapımı kovanlarda üretilen karakovan balcılığıyla uğraşmaktadır. Yusuf'un babasıyla özel bir ilişkisi vardır. Diğer herkesle konuşurken kekeleyen, içine kapanık, sessiz bir çocuk olan Yusuf yalnızca babasıyla konuşur; anlatacaklarını birer birer babasının kula-

ğına fısıldar. Okumayı öğrenme konusunda da zorluklar yaşayan Yusuf'un bu hali annesi Zehra'yı üzmektedir. Yakup, yeterince bal üretemediği için, daha çok bal alabileceğini düşündüğü uzak bir ormana kovan kurmaya gider. Yüksek bir ağaca çıkarken kendisini taşıyan dalın kırılmasıyla düşen Yakup bir daha eve dönmeyecektir. Günlerce babasının ormandan dönmesini bekleyen Yusuf, tam da okuma kurdelesini aldığı gün öğrenir babasının ölümünü. Okuldan eve dönerken geçtiği ormana aynı yoldan geri döner. Ormanın sihirli dünyasına sığınır, babasını ondan alan ormanda bir ağacın altında uyuyakalır. Yakup'un dönmeyişi üzerine Zehra, Yusuf'u da alıp Sis Dağı şenliklerine gider. Orada gördüğü herkese Yakup'u sorar. Cevap alamaz. Sis Dağı Yusuf ve Zehra'dan izleyicinin bildiği gerçeği gizleyen bir perde gibidir. Tüm soruları yanıtsız kalan Zehra için kocasının akıbeti belirsizdir. Yusuf ise kahramanı olan babasının bir gün yeniden sislerin arasından çıkıp gelmesini umutla beklemektedir. Ona ormanı, arıları, çiçek türlerini tek tek öğretip ormanı sihirli bir yere dönüştüren babasının uzayan yokluğunda daha da sessizleşen Yusuf, bir an önce babasını kendisinden gizleyen sisin dağılmasını beklemektedir.

Yusuf ve Zehra'nın içinde asılı kaldıkları *limbo* hali, jandarmanın kendilerine Yakup'un ölümünü haber vermesiyle sona erer. Asılı kaldıkları bu belirsizlik hali boyunca umut etmeyi hiç bırakmamış olan Zehra ve Yusuf için sis dağıldığında, hayatlarında Yakup'suz yeni bir dönem başlamıştır. Babanın yokluğu Yusuf'un kapanmayan yarasına dönüşecek, üçlemenin diğer iki filminde de duyumsayacağımız büyük bir eksiklik yaratacaktır. Öyle ki baba yokluğuyla hem Yusuf'u, hem de filmsel imgeyi yaralar; imgenin bütünlüklüymüş gibi görünen yüzeyinde, görünmeyen ama sezilen büyük bir gedik açar: Tam olarak boş olmayan, duyumla dolu, tuhaf, ikircikli

bir gedik... Verdiği acıyla hep kendi varlığına göndermede bulunan bir yara gibi. Yusuf'un her üç filmde de bu yaranın varlığını bir türlü söze dökememesi, onu tarif edebilecek tek bir sözcük bile bulamamasındandır belki.

Bal (İmge 12)

Bal (İmge13)

Bal (İmge 14)

Bal (İmge 15)

Sisli Doğa imgesi Özcan Alper'in yazıp yönettiği iki filmi *Sonbahar* ve *Gelecek Uzun Sürer* filmlerinde de karşımıza çıkar. *Sonbahar* filminde ise 1997 yılında siyasi nedenlerle hapse giren Yusuf'un sağlık sorunları nedeniyle 10 yıl sonra tahliye

olması ve Doğu Karadeniz'deki köyüne dönmesi anlatılmaktadır. Yusuf'un babası o hapisteyken ölmüştür, ablası ise evlenip başka bir kente yerleşmiştir. Yaşlı annesi köyde tek başına yaşamaktadır. Yusuf, çok uzun yıllar önce ayrıldığı evine, tüm gençliğini hapishanede yitirmiş, hapishanede yakalandığı hastalık nedeniyle ölüme yaklaşmış bir halde döner. Annesine hastalığından söz etmez; evlilik konusu açıldığında ise bir an önce kapatmaya çalışır. Yusuf yeni bir başlangıç yapamayacak kadar yorgundur; ayrıca zamanının azaldığının, ölüme yaklaştığının da farkındadır. Bu farkındalık onu yeni bir başlangıçtan alıkoymaktadır. Kasabada fahişelik yapan Gürcü kızı Eka ile karşılaşmaları ise ona hayata yeniden tutunmak adına son bir umut verir. Fakat bu aşkın köklenip, derinleşmesi için koşullar uygun değildir. Yusuf, Eka ile Batum'a gitmek için pasaport alsa da, bu yolculuk hiç gerçekleşmeyecektir. Hayat ile ölüm arasında ince bir çizgide ilerleyen ve üstelik bu ince çizgide her an düşebilecek olduğunun farkında olan Yusuf'un duygusal tonalitesini izleyiciye, Doğu Karadeniz'in *Sisli Doğa*sı aktarır. *Sisli Doğa* Yusuf'un *ötesini göremediği* hayatının kendisidir[7].

[7] *Sonbahar* filminde *Pandora'nın Kutusu* filmiyle görüntüsel bağlantılar görmek mümkün. Her iki film de Karadeniz'de geçmektedir. Her iki filmde de yaşam ile ölüm arasında bir geçiş vardır ve bu geçiş ölüme yaklaşan karakterlerin Karadeniz'in sisli doğasında geçirdikleri günlerde görüntüsel karşılığını bulur. *Pandora'nın Kutusu*'ndaki Nusret Hanım ve *Sonbahar*'daki Yusuf, her ikisi de ölümü beklerler. Yaşam ile ölüm arasında yavaş akan bir zamanda ve tarifi kolay olmayan duygular ile çevrelenmişlerdir.

Sonbahar (İmge 16)

Sonbahar (İmge 17)

Sonbahar (İmge 18)

Sonbahar (İmge 19)

Gelecek Uzun Sürer filmi Sumru'nun ağıtlarla ilgili olan tez çalışması için Türkiye'nin güneydoğusuna yaptığı yolculuğu anlatır. Bu yolculukta Sumru'nun yolu Diyarbakır sokaklarında korsan DVD satan Ahmet ile kesişir. Sumru, Ahmet ile birlikte bölgede devam eden adı konulmamış savaşla ilgili acı ve kayıp dolu hikâyeleri dinledikçe, kendi yasını tutmayı ertelediği hikâyesiyle de yüzleşir. Film Cesare Pavese'den alıntılanan şu soruyla açılır: "Savaş bir gün biterse kendimize şunu sormalı-

yız: Peki ölüleri ne yapacağız? Neden öldüler?" Bölgede yıllardır süren savaşın mağdurları anlatır kendi hikâyelerini film boyunca... Onlar anlatır, biz dinleriz. Savaşın adı konmadığı için, anlatılması da, dinlenmesi de "sakıncalı" hikâyelerdir bunlar. Yasak bir dilin sözcükleriyle anlatılır çoğu. Yasak dil, yasak olmayanla karışır bazen, sözcükler iç içe geçer. "Anlam" bir fazlalıktır bu hikâyelerde; anlamadığımız ağıtların hep birlikte aynı soruyu sorduğunu biliriz: Neden öldüler? Hikâyeler önemlidir, hele ki kendi ezbere bildiklerimizden başka şeyler söylüyorlarsa, onlara dikkatlice kulak kesilmek gerekir. Kendi kusurlu gözlerimiz ve görme kaybının yasını tutan melankolik zihinlerimizi bulanıktan kurtaran, sadece tek bir dünyayı değil başka dünyaları da gösterebilen, sadece dış dünyayı değil, iç dünyayı da yansıtan soyut lenslerdir onlar. Yasak da olsa, uzak da olsa başka dünyaları netleştirebilme gücü vardır bu hikâyelerin. Tek ve biricik olan kendi hikâyemizin bozulabilme olasılığını göze alarak bile olsa dinlemeliyiz onları. Sumru da böyle yapar. Ötekinin hikâyelerine korkusuzca açar kendini.

Sisli Doğa hem Ahmet ile Sumru'nun birbirlerine anlattıkları kendi hikâyelerinin, hem de içinde bulundukları coğrafyanın başka seslerden, başka dillerden duyduğumuz hikâyelerinin imgesel bir karşılığına dönüşür. Adı bir türlü konulmadığı için tarif edemediğimiz bir savaş, var olsa da konuşulması yasak olan bir dil, konuşulsa bile tarif edilemeyecek acılar... Tarif edilemezlik bölgesinden başka bir şey değildir artık burası. Tüm tariflerin kaybolduğu bu coğrafyada yolculuk yaparlar Ahmet ve Sumru. Ötekilerin hikâyelerinin içinden geçerler. Sisli bir coğrafyada el yordamıyla bulmaya çalışırlar yollarını. Hikâyeleri kaydederler. Belki bir gün sis dağılırsa, o siste kaybolanların adı sanı belli olsun, onlar için yakılan ağıtlar unutulmasın diye... Şimdilik bu coğrafyada sislerin arasından geçip sözcüklere kavuşan tek bir soru vardır: "Neden öldüler?" Sis dağıldığında yeni cümleler kurabilmenin umudunu taşır Sumru ve Ahmet.

Gelecek Uzun Sürer (İmge 20)

Gelecek Uzun Sürer (İmge 21)

Gelecek Uzun Sürer (İmge 22)

Gelecek Uzun Sürer (İmge 23)

Ruhu Yıkar Su! Kötü Rüyanı Suya Anlat!

Su, üç elementten biri olarak filmlerde yer alır. İncelenen filmlerin büyük bir kısmında karakterlerin deniz/göl/su kenarına gittiklerini ve uzun uzun suya baktıklarını görürüz. Bu imgeler filmlerde anlatıyı ilerletme işlevi görmez; daha çok anlatıya bir kırılma noktası olarak eklemlenerek, anlatıyı kesen/bölen/yavaşlatan, Bonitzer'in tanımıyla tablo-plan imgeleridir. "Tablo-plan'ın işlevi diyalojiktir. Çift yanlılık, iki sesli söylem, yukarının (resim) ve aşağının (sinema), hareketin (plan) ve hareketsizliğin (tablo) istikrarsız karışımı" (2006, s.131). Film içinde tablo-plana dönüşen bu imgelerde su, bazen statü değişimi öncesi ruhsal bir arınma çabası için başvurulan bir kaynağa dönüşür, bazen kötü ruhların yaşadığı şiddet dolu bir bataklığa... Bazen de karasal bir sınır haline gelerek, karakterlere gidilecek başka bir yer olmadığını hatırlatır.

Mircea Eliade, *Şamanizm* adlı çalışmasında suyun, dinsel sembolizmdeki yeniden canlandırıcı rolünü vurgular. "Suda her şey 'çözünür', her biçim 'bozulur', vaki olmuş her şeyin varoluşu sona erer; var olagelen hiçbir şey suya battıktan sonra kalmaz; ne bir hat, ne bir 'işaret', ne de bir olay..." diye belirten Eliade'ye göre suyun hem fiziksel düzeyde hem de ruhsal düzeyde benzer bir işlevi vardır: Kendisiyle temas eden her şeye

yeni bir form kazandırmak. Eliade'ye göre fiziksel olarak arındırıcı olan su, sembolik düzeylerde de benzer işlevi görür (Eliade'den aktaran Douglas, 2007, s.197).

Aivanhov, suyun "emici" özelliğinden ve bu özelliğin ruhsal arınma açısından öneminden söz eder: "Dört element arasında, en emici özelliğe sahip olan sudur. İyi ve kötü olan her şeyi emer" (1998, s. 139-141). Belki de suyun bu emici-absorbe edici özelliğinin bir yansıması olarak Anadolu'nun birçok yerinde, kötü rüya suya anlatılır ve böylelikle rüyanın yarattığı kötü ruh halinden arınılacağına inanılır. Su kötü rüyaları emerek kişiyi onun etkisinden kurtarır ve rüyanın biçimini bozarak onu geçersiz kılar[8]. Yeni Türkiye sinemasının denize, göle ya da suya bakan karakterleri de kötü bir rüyayı geçersiz kılmak ister gibi eski statülerinden arınmak ve yeni bir statüye geçiş yapmaya çalışırlar. Filmlerdeki karakterler, anlatının düğümlendiği, ruhsal çatışmaların ortaya çıktığı ve dönüşümün kendini dayattığı anlarda, kötü bir rüyadan arınmak istercesine su kenarına giderler. Su ile yıkanan her beden, her yüz, her ruh yenilenir, daha önce olduğundan farklı görünüş kazanır. Su, karakterlerin önceki psişelerini değiştiren, yıkayan ve arındıran bir işlev görür.

Fuzuli Bayat, geçiş ritüeli bağlamında arınmanın diğer kültürlerde olduğu kadar Türk kültüründe de önemli bir yer tuttuğunu söyler ve bu ritüelin köklerini şamanizmde bulur. Su arınmaya eşlik eder ve birçok statü değişimi öncesinde suyla çeşitli ritüeller gerçekleştirilir (2009, s.74). Yeni Türkiye sineması-

---

[8] Kalafat bu Anadolu'daki bu geleneği şöyle anlatır: "Kars'ta, Erzurum'da, Van'da ve bulunduğumuz Doğu Anadolu'nun daha birçok yerinde, kötü rüya gören kimse, rüyasını akarsuya anlatır. Çay ve dere türünden akarsuyunun bulunmadığı yerlerde, musluğun suyu açılır ve kötü rüya keza suya anlatılır. Belki de 'akarsu pislik tutmaz' sözündeki saklı mana buradan gelmektedir. Böylece kötü rüyanın hükmünü yitireceği inancı vardır" (1991).

nın suya bakan karakterlerinin de benzer sembolik ritüeller gerçekleştirdiklerini söyleyebiliriz. Yeni bir statüye hazırlanan şamanlar gibi geçiş öncesi su kenarına giden karakterler, geçmişe ait ruhsal ağırlıklarını suya bırakarak yenilenmeye çalışırlar. Filmlerdeki tüm bu sahneler bir bakıma bireysel bir geçiş ritüelidir. Karakterlerin çoğunlukla yalnız ve filmlerin neredeyse tümünde sessizce gerçekleştirdikleri bu ritüel, filmin anlatısına eklemlenmez. Başka bir deyişle karakterler hiçbir zaman olay örgüsü öyle gerektirdiği için, su kenarına gitmezler. Bu sahnelerin hikâyenin gelişimine genellikle doğrudan bir katkısı yoktur; dahası bu sahneler anlatıya dikey olarak müdahale eden ve anlatıyı bir süreliğine durduran bir işlev görür. Bu sahneler karakterlerin bir durumdan başka bir duruma geçiş öncesi gerçekleştirdikleri bireysel arınmanın bir yansımasıdır. Başka bir deyişle iki varoluş halini birbirine bağlarlar. İki varoluş halinin gerektirdiği eylemlerin tam ortasına yerleşmiş durağanlık halleridir. Tam da bu nedenle anlatıdaki eylem devamlılığını sağlamak yerine geçişin kendisini temsil eden, bu geçişin gerektirdiği arınmayı yansılayan imgelerdir[9].

---

[9] Yeni Türkiye sinemasında, Yeşilçam'ın *auteur* yönetmenlerinin sinematografik anlayışlarının da izini sürmek mümkündür. Özellikle *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1965) filmi ile yeni Türkiye filmleri arasında imgesel bağlantılar göze çarpar. *Sevmek Zamanı* filminin bir kısmı Büyükada'da bir kısmı ise İstanbul'da geçer. Filmin ilk sahnelerinde giriş jeneriğiyle birlikte kıpırtısız sakin bir nehir gösterilir. Film boyunca aynı nehir, aktif bir sinematografik öğe olarak filmde yer alacaktır. Bu nehir Halil ile Meral'in aşkına tanıklık eder. Halil, Meral ile ayrılığın acısını bu nehirde bir sandalla yaptığı gezintide, Meral'in portresine ve onun yerine gelinlik giydirilmiş bir vitrin mankenine bakarak yaşar. Halil ile Meral aynı nehirde kavuşur ve kavuştuktan hemen sonra vurularak öldürülürler. Meral ve Halil'in kayıkla gezdiği o nehir filmde hem bir kavuşma mekânı olarak anlam kazanacak, hem de aşıkların öldürüldüğü yer olacaktır. Filmde Halil'in ve Meral'in denize bakarak geçirdikleri tefekkür sahneleri de tekrarlı bir imge olarak yer alır.

Pandora'nın Kutusu filminin ilk dakikalarında Nusret Hanım'ın torunu Murat'ı yalnız başına denize bakarken görürüz. Murat'ın nedenini bilmediğimiz ve filmin sonuna kadar da öğrenemeyeceğimiz ruhsal sıkıntısı, onu eve gitmekten alıkoyar. Murat geceyi deniz kenarında korkulukların üzerinde uyuyarak geçirmiştir ve annesinin telefonuyla uyandığı an, aynı zamanda bir film karakteri olarak izleyiciyle de tanıştırıldığı andır. Murat, annesinin telefonuna cevap vermez ve uyuyakaldığı deniz kenarında bir süre oyalanır, denize bakar. Onu kendi evi yerine dışarıda uyumaya iten huzursuzluğu aşmaya çalışır gibi bir hali vardır. Fakat filmin bu ilk dakikalarında denize bakmak onun bu sıkıntısını gidermeye yardımcı olmaz.

Filmin sonraki sahnelerinde, Murat ile Nusret Hanım birlikte önemli bir geçişin eşiğindedirler. Nusret Hanım kaybolduğu dağda bulunarak, çocukları tarafından İstanbul'a getirilmiş ve hiç bilmediği bu şehri, sisli zihninde tanımlamaya çalışmaktadır. Murat ise hiç beklenmedik bir biçimde Alzheimer hastası anneannesiyle baş başa kalmıştır. Anneanne ile torun beklenmedik bir bağ kurarlar. Birlikte denize baktıkları sahne tam da bu bağın kurulduğu anın imgesel kaydıdır. Bu denize kısa süreli bakış onları "eski"den ayırır ve "yeni" bir yolculuğa çıkarır. Genç torun Murat, tüm asiliğiyle ailesine ve etrafındaki herkese başkaldırırken, hafızasını büyük oranda yitirmiş ve günlük ihtiyaçlarını dahi zor karşılayan anneannesiyle kurduğu bağ onu yeni bir "durumun"- ya da yukarıda değinildiği biçimde yeni bir "statünün"- eşiğine getirir. Nusret Hanım da çok sevdiği dağından ayrılarak geldiği bu yabancısı olduğu kentten, torunu Murat ile kurduğu ilişki sayesinde kurtulacak, yeniden dağına dönebilecektir. Her ikisi için de bu kısacık denize bakma sahnesi, geçiş öncesi bireysel bir arınma ritüelidir. Murat tarafından

---

Filmin bu sahneleri suyu aktif bir sinematografik element olarak filme dahil eder.

reddedilen aile bir kurum olarak büyükanne ile birlikte yeniden kabul edilmektedir. Nusret Hanım ise, denize, ölmeden önce dünyanın imgesini zihnine son kez kazımak için bakar gibidir. Filmin son sahnelerinde Murat ve Nusret Hanım birlikte Karadeniz'deki dağ köyüne dönerler. Her ikisi için de İstanbul'da başlayan statü değişimi bu dağ köyünde tamamlanacaktır. Murat büyükannesi ile geçirdiği bu dağ köyünde ruhsal bir iyileşme sürecine adım atarken, Nusret hanım doğup büyüdüğü köyünde yaşamdan ölüme doğru bir yolculuğa başlayacaktır.

Pandora'nın Kutusu (İmge 24)

Pandora'nın Kutusu(İmge 25)

Yumurta filminde Yusuf ile Ayla, Yusuf'un yakın zamanda ölen annesinin kurban adağını yerine getirmek için Birgi'ye doğru yola çıkarlar. Birgi'ye vardıklarında sürünün otlağa gittiğini öğrenirler. Beklemekten başka yapacak bir şeyleri yoktur. Yusuf Ayla'ya Gölcük'e gitmeyi önerir. Gölcük'e vardıklarında, Yusuf ve Ayla'yı uzunca bir süre birlikte *göle bakarken* görürüz. Bu sahnelerde hiçbir diyalog yoktur. Yusuf ve Ayla konuşmazlar. Belki de her ikisi de izleyiciye kapalı olan, içsel bir konuşma sürdürmektedir. Büker ve Akbulut'un "aralarındaki uzaklığı iyice daraltan iki kıyı" olarak tasvir ettiği Gölcük, Yusuf ile Ayla'nın ilişkilerinin de bir yansımasıdır (2009, s.125). İlişkileri bir geçiş anını yaşamaktadır. Yusuf ile Ayla, hem ayrı ayrı hem birlikte bir geçişin tam ortasında durur ve suya bakarlar. İlişkileri bir başka yöne doğru evrilmektedir. Bu geçiş filmin alt metnini oluşturur ve izleyiciye karakterlerin - biraz yakın biraz uzak durarak - göle bakmalarıyla duyumsatılır. Yusuf ile Ayla'nın göl kenarındaki biraz birlikte biraz yalnız geçirdiği sessiz dakikalar hem bireysel hem de birlikte geçirdikleri dönüşüm öncesi sessiz bir arınma ritüelidir. Yusuf ve Ayla birlikte olmadan önce sessizce kendi "fazlalıklarından" arınırlar. Bu arınmanın filmin anlatısı içinde, Yusuf için çok daha belirleyici olduğunu da belirtmek gerekir. Büker ve Akbulut, Yusuf'un göle bakışının arındırıcı yönünü şöyle özetlerler: "Yusuf, göle, yaşamında ilk kez gölü görüyormuşçasına uzun uzun bakar. Ama her bakış, yeni bir bakıştır, çünkü Yusuf annesiz olarak, Ayla adlı bir akraba kızı ile ilk kez gölü seyretmektedir. Bu son bakış, belki de yaşamını değiştirecek, onun *vita purificata de odio*[10]'yu (kinden arındırılmış ya da temizlenmiş yaşam) gerçekleştirmesini sağlayacaktır" (2009, s. 140-141).

[10] İtalik vurgu alıntı yapılan metne aittir.

Yumurta (İmge 26)

Yumurta (İmge 27)

Yumurta (İmge 28)

Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi, 2001) filminde tüm ailesini kaybetmiş küçük Kürt kızı Hejar ile emekli hakim Rıfat Bey'in kesişen hayatları konu alınır. Türkçe bilmeyen Hejar ile Kürtçe bilmeyen Rıfat Bey'in hikâyeleri, Hejar'ın bırakıldığı karşı daireye düzenlenen baskın sonrası bir başına kalması ve şok halinde Rıfat Bey'in evine gelmesiyle başlar. Rıfat Bey ilk başta bu aynı dili konuşmadığı davetsiz misafirden hoşnut değildir fakat onu polise teslim etmeye de gönlü razı olmaz. Hejar'a bir oda verir ve yeni giysiler alır. İlk başta Rıfat Bey'in gönülsüzce kabul ettiği bu küçük misafir, daha sonra onun için "dönüştürücü" bir nitelik kazanır.

Karşı daireye düzenlenen operasyondan sonra, küçük Hejar şok içinde Rıfat Bey'in evine geldiğinde, Rıfat Bey Hejar'ın kolundaki yarayı temizlemeye başlar. Bu sırada şoktan kurtulan Hejar'ın ilk sözleriyle birlikte onun bir Kürt kızı olduğu anlaşılır. O sırada orada olan Rıfat Bey'in yardımcısı Sakine, Kürtçe konuşan küçük kızı duyar ve ona sarılıp, onunla Kürtçe konuşur. Bunu gören Rıfat Bey yıllardır yanında çalışan yardımcısının Kürt kökenli olduğunu şaşkınlıkla öğrenir.

- Rıfat Bey: Nece konuşuyor bu çocuk Sakine?
- Sakine: (Tedirgin bir yüz ifadesiyle) Kürtçe...

Bunu duyan Rıfat Bey, hiçbir şey söylemeden bir süre olduğu yerde volta atar. Sakine biraz durakladıktan sonra konuşmaya devam eder:

- Sakine: Ne yapayım ben Rıfat Amca? Ben ne yapayım? Sen beni on yıldır tanırsın. (Ağlayarak) Ben böyleyim işte... Ne yapayım...
- Rıfat Bey: (Yüksek bir ses tonuyla) Yoksa tanıyor muydun karşıkileri?
- Sakine: Ağzından yel alsın Rıfat Amca. Hâşâ!
- Rıfat Bey: Tamam, Tamam...(Sakine'nin yanına yaklaşır ve işaret parmağını ona doğru sallayarak onu uyarır) Bir daha duymayayım Kürtçe konuştuğunu...

- Sakine: (Ağlayarak başını sağlar, kısık bir sesle) Tamam...

Rıfat Bey için Kürtçe konuşmak suçla eşdeğerdir, zaten tam da bu nedenle Sakine'ye ilk sorusu karşı dairede operasyonda öldürülenlerle bir bağlantısı olup olmadığıdır. Rıfat Bey, toplumsal heterojenliklere fazlasıyla tahammülsüzdür. Hejar ile iletişim kurabilecek tek kişi Sakine olmasına rağmen, Kürtçe konuşmalarını yasaklayarak onları iletişim kurmaktan alıkoyar. Filmin ilerleyen sahnelerinde başka farklılıklara yönelik tahammülsüzlükleri de kendini gösterecektir. Rıfat Bey küçük kız ile sürekli Türkçe konuşur ama küçük kızın kendisini anlayamaması Rıfat Bey'in hiddetini daha da artırır. Çocuğu sıklıkla hırpalar, ona yasaklar koyar. Zaman zaman polise telefon edip Hejar'ı teslim etmeye çalışsa da, bu girişimini sonlandıramaz.

Hejar'ı ailesine teslim etmek isteyen Rıfat Bey küçük kızın yakını olan Evdo'nun adresini bulur ve bu adresi bulmak üzere İstanbul'un fakir semtlerinden birine doğru yola çıkar. Trende eline "Kardeşimin beyin ameliyatı için para topluyorum. Yardımınız için teşekkür ederim" yazılı bir kâğıt parçası tutuşturan ve küçük çocuklarıyla birlikte para toplayan bir kadın görür ve ona şöyle bağırır: "Neden çocuğunu dilendiriyorsun hanım? Ayıp değil mi? Hemen inin bu trenden!" Bu sözler emekli yargıç Rıfat Bey'in, artık resmi görevi olmasa bile, resmi bir görevli gibi "izleyen ve yasalar koyan" tavrının bir kez daha altını çizer. Sakine'ye Kürtçe konuşmayı yasaklayan sesle, dilenci kadına trenden inmeyi emreden ses aynı ideolojik kökenden beslenir. Rıfat Bey filmde resmi ideolojinin doğrudan bir temsilcisidir. Ulus-devlet ideolojisinin tüm heterojenlikleri bastıran tavrını emekli yargıç Rıfat Bey karakterinde görmek mümkündür. O, resmi ideolojinin izleyen ve yasalar koyan eli gibi davranır. Bindiği trenden, oturduğu eve, apartmana, gittiği lokantaya kadar her yerde "düzenleyicidir".

Düzenlemek için de gerekirse bastırmak, şiddet kullanmak ya da dikte etmek gereklidir. Rıfat Bey'in Hejar'a, Sakine'ye ya da trendeki kadına yaptığı şey tam olarak budur. Trenden sonra Evdo'ya ulaşmak için bir otobüse binen Rıfat Bey otobüste, siyah peçeli bir kadının arkasına oturur. Kadına kıyafetinden ötürü hiçbir şey söyleyemese de, onu hiç görmemiş olmayı dilediği her halinden bellidir.

Evdo'nun bulunduğu mahalleye ulaştıklarında Rıfat Bey, Hejar'ı bir IETT hareket amirliği kulübesindeki memura bırakıp, Evdo'yu bulmaya gider. Evdo'nun evinin önüne geldiğinde, camdan bakmakta olan Evdo, onun kim olduğundan ve neden geldiğinden habersiz, misafirperver bir tavırla evine davet eder. Evdo tüm ailesini Diyarbakır'daki baskınlar sonucu kaybetmiş ve İstanbul'un bu fakir semtindeki bir yakınının evine sığınmış yaşlı bir adamdır.

- Evdo: Merhaba Beyim.
- Rıfat Bey: Merhabalar efendim...
- Evdo: (Belirgin bir aksanla) Hoşgelmişsen... Birini arıyorsen?
- Rıfat Bey: Hayır... Evde biraz sıkıldım da...
- - Evdo: Valla beyim... Bizim buraların pek gezilecek bir yeri yoktur... İstiysen, içeri buyurasın beyim... Ha?
- Rıfat Bey: Teşekkür ederim. İsabet olur.
- Evdo: Buyurasın...

Rıfat Bey eve girer. Evdeki üç kadın eve bir erkeğin girmesinden tedirgin olarak yüzlerini kapatırlar. Rıfat Bey, onları selamlar ve bir koltuğa oturur.

- Rıfat Bey: Epey yorulmuşuz. Yaşlılık işte.
- Evdo: Dinlenesin beyim. (Kadınlara Kürtçe bir şeyler söyler sonra Rıfat Bey'e dönerek) Nerelisin beyim?
- Rıfat Bey: Afyonluyum. (Tereddütle sorar) Siz?

- Evdo: Biz Diyarbakırlıyız beyim.

- Rıfat Bey: Adım Rıfat.

- Evdo: Abdülkadir Beyim. Evdo derler. (Bu sırada içeriye farklı yaşlarda çocuklar girer.)

- Rıfat Bey: (Tereddütle sorar) Diyarbakır'ın içinden mi?

- Evdo: (Sorunun içerdiği tereddüdün nedenini anlar ve yine tereddütle yanıtlar.) Lice'nin Zenge köyünden...

- Rıfat Bey: Ben emekli yargıcım. (Evdo, Rıfat Bey'in bu sözlerinden sonra yasa koyucu gücü gördüğünü ve bu güce olan saygısını belirtmek istercesine ellerini göğsüne götürerek, hafifçe öne eğilir.) İş için mi geldiniz?

- Evdo: Yok beyim, yok...(Rıfat Bey'e sigara ikram eder.)

- Rıfat Bey: Teşekkür ederim. Alayım.

- Evdo: (Bir süre öksürdükten sonra konuşmaya devam eder.) Gidecek yerimiz kalmamıştır beyim. Ne yapalım. Bu hemşerimizin evine sığınmışız. Biz arada kalmışız beyim. Bir tarafta devlet, bir tarafta gerilla. Ne yapalım? Beş oğlumdan, gelinlerimden, torunlarımdan, geriye bir ben kalmışam. Hepsi öldüler.

- Rıfat Bey: Özür dilerim. Acılarınızı deşmek istemezdim. Benim de bir oğlum var. Yurtdışında...

- Evdo: Allah uzun ömür versin beyim. Bir kız çocuğunu amcasının kızına götürmüşem. Hali vakti iyidir. O kurtulacak. Bizim için hayat bitmiştir beyim. Bitmiş. Keşke ben de onlarla öleydim....

Sahne bu sözlerle sona erer. Rıfat Bey, Hejar'dan sonra ikinci kez *Öteki* ile karşılaşmıştır. Mikhail Bakhtin, kişinin kendisini anlaması ve tanımlaması için *Ötekine* ihtiyaç duyduğunu söyler. "Kişinin kendini dışarıdan görmesi ve tam olarak kavraması, aynalar ya da fotoğraflar yoluyla mümkün olmaz, kendimizi yalnızca öteki insanlar aracılığıyla görürüz ve anlarız, çünkü onlar hali hazırda bizim dışımızdadırlar ve çünkü

onlar *"Öteki"lerdir*[11]" (Bakhtin'den aktaran Morson ve Emerson, 1990, s.55). Morson ve Emerson Bakhtin'in düşüncelerini aktarmaya *dışarıdalık* ve *diyalog* kavramları üzerinden devam ederler:

> Dışarıdalık, diyalog imkânı yaratır ve diyalog bir kültürü daha derinlikli olarak anlamaya yardımcı olur. Her kültürün içinde kendisinin de anlamadığı, farkında olmadığı anlamlar vardır ve onlar orada *potansiyel*[12]olarak dururlar. [...] Sadece diyalog potansiyelleri açığa vurabilir. Bunu potansiyeli açığa vurabilecek belirli bir cevap için kışkırtarak yapar. Aynı zamanda soruyu soran da kendi kültürünün umulmadık potansiyellerini açığa vurmaya yardımcı olacak aynı süreçten geçer. Bu süreç karşılıklı olarak zenginleştiricidir, her iki tarafı da kendi ve ötekiyle ilgili bilgilendirir. Tüm bunların yanı sıra, diyalog sürecinin kendisi de gelecekte hayata geçirilecek yeni potansiyelleri aktive edebilir (1990, s.56).

Rıfat Bey'in Evdo ile karşılaşması, kendi ile ilgili daha önce fark etmediği ya da katılıkla reddettiği potansiyellerin açımlanmasına olanak verir. Rıfat Bey, yardımcısı Sakine'nin Kürtçe konuşmasını dahi yasaklayacak kadar tahammülsüzken, şimdi Evdo ile karşılıklı oturmuş kendisini kapattığı, "yasaklı" konulardan konuşmaktadır. Üstelik diyalog Rıfat Bey tarafından Evdo'nun evine giderek gönüllü olarak başlatılmıştır. Rıfat Bey, bu diyalog sırasında hem Evdo, Hejar ve aynı durumdaki Kürtlerin neler yaşadığını birinci elden dinleyerek *Öteki* dünyayı keşfeder, hem de kendi dünyasında yasak ve girilemez olan bir alana girer. Rıfat Bey'in dünyasında bu diyalog tarafından tetiklenen potansiyeller filmin sonuna kadar birer birer açımlanmaya devam edecek ve Rıfat Bey'i Hejar ile anlaşmak için bazı Kürtçe sözcükleri öğrenmeye kadar götürecektir. Rıfat Bey kendine ve başkalarına karşı koyduğu "yasak-

---

[11] İtalik vurgu alıntı yapılan metne aittir.

[12] İtalik vurgu alıntı yapılan metne aittir.

lardan", Hejar, Evdo ve Sakine ile birlikte yavaş yavaş arınacak ve dönüşecektir.

Suya bakma sahnesi bu filmde bir geçiş öncesi arınmayı temsil etse de, bunu doğrudan yapmaz. Bu sahne filmi dikey olarak kesen ve karakterdeki değişimi önce-sonra karşıtlığı ile gösteren bir sahne olarak filmde yer almaz. Öte yandan filme eylem devamlılığına katkıda bulunan sahnelerden biri olarak da yerleşmez. Bu tek planlık sahne Rıfat Bey'in tahammül edemediği *Öteki* ile karşılaşması sonrasındaki dönüşümünün başlangıcını temsil eder. Rıfat Bey, Hejar ile birlikte gönülsüzce yeni bir hayata başlamış ve filmin o anında henüz farkına varamamış olsa da, deniz kenarında kendisini tahammülsüz kılan, *Öteki*nin varlığına karşı beslediği değer ve yargılardan arınmaktadır. Filmde bu arınma kendisini hemen göstermez. Rıfat Bey'in tüm hayatı boyunca taşıdığı bu değer ve yargılar öyle köklüdür ki, onlardan arınma aslında filmin başından sonuna ana anlatısını oluşturur. İzleyici Rıfat Bey'in yeni bir zihinsel varoluşun eşiğinde olduğunu duyumsar. Rıfat Bey için zihninin derinliklerine kadar kök salmış düşünceleri gözden geçirmek kolay değildir dolayısıyla Rıfat Bey'in zihinsel olarak deneyimlediği statü değişimi yavaş yavaş gerçekleşir ve film tüm anlatısına yayılır. Filmin sonunda Hejar'ın kendisiyle kalmasını isteyen ve Evdo'yu ve Hejar'ı bunun için ikna etmeye çalışan Rıfat Bey izleyiciye sancılı bir sürecin sonunda elde ettiği yeni zihinsel statüsünü muştular.

Büyük Adam Küçük Aşk (İmge 29)

İklimler filminde İsa ve Bahar'ın gelgitli ilişkisi konu edilir. Film, İsa ve Bahar'ın yaz tatilini geçirmek için birlikte gittikleri tatil beldesinde başlar ve değişen iklimlerde ve farklı şehirlerde devam eder. İsa ile Bahar'ın ilişkileri bitmek üzeredir. Filmin hemen başlangıcında çiftin ilişkilerinin sonlanmak üzere olduğunun göstergeleri birbiri ardına gelir ve izleyiciye bu ilişkinin karmaşık ruh halini duyumsatır. İlk olarak, çiftin İsa'nın fotoğraf çekmek için gittiği tapınaklarda önce birbirlerine yakınlaşıp, kısa bir süre sarıldıktan sonra, Bahar'ın İsa'dan ayrılıp ağlamasını görürüz. Daha sonra yerleştikleri otel odasında çok yakında olmalarına rağmen, oda ve balkon arasındaki hiyerarşide birbirlerinden nasıl uzaklaştıklarına tanık oluruz. Bu sahnede Bahar, banyodan çıkar ve sessizce balkona çıkıp, orada oturur. Yatakta boyun ağrısını gidermek için boş bir çekmeceyi boynuna koymuş, uzanmaktadır. İsa içeride, Bahar balkonda, dışarıdadır. Balkon "ne içerisi ne de dışarısıdır". Balkon içerilmiş dışarısıdır. Bahar hala odada olsa da artık dışarıdadır. Bahar, oturup denizi seyrettiği balkonda,

İsa'nın sorduğu sorulara sessizlikle karşılık verir. Diane Vaughan, sessizliğin kadın-erkek ilişkilerinde mutsuzluğu doğrudan karşı tarafa itiraf edememenin semptomatik göstergelerinden biri olduğunu söyler (1986, s.101). Bu sahnede Bahar'ın sessizliği ilişkilerindeki mutsuzluğun filmin devamında daha da keskinleşecek olan önbilgisidir. Bahar'ın sessizliği İsa'nın arkadaşı Arif'in evine yaptıkları ziyaret sırasında da sürer, hatta derinleşir. Bahar ve İsa, arkadaşları Arif ve eşiyle yedikleri akşam yemeği sonrasında uzun sessizliklerle kesintiye uğrayan bir gerginlik yaşarlar.

- İsa: Hava serinledi be...(Bahar'a dönerek) Üşümüyor musun sen?
- Bahar: Yok, üşümüyorum.
- İsa: Ceketini giy istersen.
- Bahar: (Sesini hafifçe yükselterek) Üşümüyorum!

Yaşanan bu gerginlik yerini bir süre sessizliğe bırakır. Sessizlik, İsa'nın arkadaşı Arif'in İsa'ya keyifsizliğinin nedenini sormasıyla bozulur. İsa, Arif'e, yanındaki Bahar'a fark ettirmemeye çalışarak, Bahar ile olan anlaşmazlığını anlatacak şekilde beden diliyle karşılık verir. Daha sonra Bahar'a dönerek şunları söyler.

- İsa: Noluyor ya?
- Bahar: Nolmuş?
- İsa: Niye bağırıyorsun?
- Bahar: Niye ısrar ediyorsun...
- İsa: Ulan, ısrar ediyorsak, senin iyiliğin için ısrar ediyoruz.
- Bahar: Üşürsem giyerim ben zaten.
- İsa: Hiçbir arkadaşıma gidemeyecek miyiz seninle ya... Allah Allah yaa...
- Arif: (İsa'ya) Aldırma be! Ne olacak...
- Bahar: (İsa'ya dönerek) Merak etme, bizim mutsuzluğumuz onlara iyi gelir.

Bahar'ın bu son sözleriyle ilk kez söze dökülen mutsuzluk bir sonraki sahnede, kendisini tehditkâr bir rüyayla bir kez daha gösterir. Ceylan bu sahnede rüya ile gerçekliği paralel kurguyla anlatmış, rüya evreniyle anlatısal gerçekliği iç içe geçirmiştir. Bahar hem rüyasında, hem de filmsel gerçeklikte kumsalda uzanmış, güneşlenmektedir. Rüyasında, denizden çıkıp gelen İsa, uzanmış güneşlenmekte olan Bahar'ı önce öper, sonra ona "Seni seviyorum" der. Bahar cevap vermez ama gülümsemektedir. Bir süre sonra İsa, Bahar'ın vücudunu kuma gömmeye başlar. Bahar bu kuma gömme sırasında keyifle gülümsemekte ve İsa tarafından başlatılmış olan bu küçük oyuna katılmaktadır. Tüm bu kuma gömme sahnesi boyunca netlik alanının dışında olan İsa, Bahar'ın yüzü dışında kalan tüm vücudunu kuma gömmeyi bitirdikten sonra, bir süre geri çekilir, aynı Bahar'ın yaptığı gibi oynadıkları küçük oyun gereği güler. Sonra bir süre bakışlarını uzaktaki bir noktaya çevirir. Bu kısa süreli bakışın hemen ardından, elleriyle ittiği kum ile Bahar'ın tüm yüzünü örter. Bahar çığlık atarak uyanır. Rüyasında gördüğü kumsalda uyuyakalmıştır ve İsa yanında uzanmış kitap okumaktadır. İsa Bahar'ın çığlığının nedenini pek de merak etmez. Hatta onu güneşin altında uyuyakaldığı için eleştirir. Güneşin altında uyunamayacağını ve bunun çok tehlikeli olduğunu belirtip, kitabına geri döner.

Bahar gördüğü kötü rüyadan arınmak istercesine deniz kenarına doğru yürür. Deniz kenarında bir süre oturur. Denize bakar. Gördüğü rüya onun İsa ile ilişkilerine dair hislerini doğrulamaktadır. Bahar, İsa ile ilişkilerinin sonuna geldiklerinin farkındadır. İsa, Bahar denizdeyken, ayrılık isteğini Bahar'a nasıl anlatacağı üzerine düşünür, hatta yalnız başına sesli denemeler yapar. Denizden çıkan Bahar'a, daha önce sesli

olarak düşündüğü sözleri tekrar eder. Bahar, İsa'nın ayrılık teklifini sakinlikle kabul eder. Tamamı deniz kenarında geçen bu sahnede karakterlerin her ikisinin de statüsü değişmiştir. Birliktelikleri sonlanmış ve hayatlarına ayrı devam etme kararı almışlardır. Deniz kenarında birlikte, ama ayrı ayrı geçirdikleri denize bakma sahnesi her ikisi için de bireysel bir değişim öncesi anınmadır. Bahar ve İsa, denize baktıkları süre boyunca beraberliklerinin getirdiği rollerden sıyrılmış, duygularını yatıştırmış ve bireysel bir ritüelle hayatlarına ayrı devam etme kararını netleştirmişlerdir.

İklimler (İmge 30)

Bekleme Odası (Zeki Demirkubuz, 2003) filminde de benzer bir statü değişimi, benzer bir sinematografik tercihle anlatılır. Filmde Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* adlı romanını filme çekmeye çalışan ve romanın kahramanı Raskolnikov'u oynayacak kişiyi arayan yönetmen Ahmet'in film çekme süreci anlatılmaktadır. Film boyunca çekim aşamasına bir türlü geçilemez. Ahmet ve asistanı Elif, film öncesi hazırlıkları yapma sürecindedirler ama Ahmet'in isteksizliği filmin çekimlerinin sürekli

olarak ertelenmesine ve en sonunda iptaline neden olur. Zeki Demirkubuz, yönetmenliğini yaptığı filmde, filmin başkarakteri olarak da yer almaktadır. Ahmet ile birlikte olduğu Serap arasındaki ilişkinin bitişinden hemen önce ikisini birlikte su kenarında görürüz. Bu ilişkideki statü değişimi *İklimler* filmindekine benzer olarak suya bakma ile aktarılır.

Suya Bakma eylemi aynı sahne içinde hem birlikte, hem yalnız yapılan bir eylem haline gelir. Bu sahnede ilk olarak suyun kendisini görürüz. Su, bulanık ve yosunludur. Yönetmen Ahmet, tek başına su kenarında oturmuş, suya taş atmaktadır. Suyun dinginliği Ahmet tarafından atılan taşlarla bozulmaktadır. Ahmet'in arkası dönüktür yüzünü göremeyiz. Bu sahnenin önce suyun yakın çekim görüntüsüyle başlaması ve hemen ardından Ahmet'in tek başına suyun kenarında görüntülendiği bir çekimle devam etmesi, izleyiciye bu eylemin Ahmet tarafından tek başına yapıldığı izlenimini verir. Ahmet'in sevgilisi Serap, tamamen çerçeve dışında, "kör alandadır"[13].

Serap, izleyicinin göremediği uzamda sessizce var olmaya devam etmekte; Ahmet'in tek başına odak noktası olduğu çerçevenin kıyısında bekletilmektedir. Serap ile ilişkilerinin Ahmet için anlamı bu çerçeveleme ile izleyiciye duyumsatılır. Serap, izleyici için Ahmet'in dünyasını anlatan bu filmin görüntü alanı dışında varlığını sürdürecek, fakat Ahmet'e karşı, -filmin anlatısına daha sonra eklenen diğer kadınların da yapmak zorunda kalacakları gibi- hep bir "görünür olma" mücadelesi vermek zorunda kalacaktır. Serap, çerçeveye ilk kez Ahmet aynı sahnede suya taş atmaya devam ederken, yapılan

[13] Sinemada kör alanı tanımlayan Bonitzer, film kişilerinin izleyicilerin göremediği çerçeve dışının neresinde kaldıklarının da önemli olduğunu söyler (2006, s.70).

bir yan çekimle dâhil olur. Bu çekimde Serap'ın, Ahmet'in biraz ilerisinde bir masada oturduğunu görürüz. Fakat Serap netlik alanının dışındadır. Varlığının fark edilmesi için dikkatle bakılması gerekmektedir. Serap'ın alan derinliğinin dışında olması da, bir önceki çekimde kör alanda olmasıyla özdeş bir duyum yaratır. Serap, Ahmet'in dünyasının hemen kıyısında sabırla beklemekte ve Ahmet'ten bu dünyaya giriş izni istemektedir. Ahmet ise, Serap ile mesafesini koruyarak, bir bakıma "yalnızlığını" da korumaktadır.

Ahmet, kenarında oturup, taş atarak derin düşüncelere daldığı sudan bakışlarını kısa süreliğine ayırarak, hemen ileride bir masada oturmakta olan Serap'a bakar. Serap da aynı anda Ahmet'e bakmaktadır. Ahmet'in kendisine baktığını fark ettiğinde, ona el sallar. Bu el sallama hareketi aslında bir "görünür olma çabasıdır." Ahmet'in dünyasında bir türlü görünürlük kazanamayan Serap, Ahmet'ten görünürlük talep etmekte, başka bir deyişle Ahmet ile aynı çerçevede ve netlik alanının içinde olmak istemektedir. Ahmet, Serap'ın bu jestine yanıt vermez, kayıtsız kalır. Bakışlarını tekrar suya çevirir. Serap ise oturduğu yerde gazete okur. Kör alandaki Serap'ın eylemleri de ilgi çekmez. Serap'ın tek başına, su kenarındaki o masada ne yaptığı, - ne düşünüp, ne hissettiği- bu çerçeveleme ve sinematografi tercihleriyle önemsizleştirilirken, Ahmet'in yalnız başına oturup suya attığı her taş vurgulanır. Eylemleri önemli olan, görünür olan ve görünmesi de gereken tek kişi Ahmet'dir.

Bir sonraki çekimde Ahmet ve Serap'ı birlikte aynı masada otururken görürüz. Uzun süren, derin bir sessizlik içinde birlikte oturup, sigara içmektedirler. Serap, Ahmet'e, Ahmet ise suya bakmaktadır. Yalnızca suyun ve çerçeve dışındaki diğer

insanların sesleri duyulmaktadır. Sessizliği ilk bozan Serap olur:

- Serap: Ne güzel yer değil mi? İyi ki geldik...
- Ahmet: (İlgisizce) Evet.

Bu konuşmaların hemen sonrasında çerçeve değişir. Orta ölçekli bir çekimden çiftin konuşmalarının devamına tanık oluruz.

- Serap: Ahmet, iyi misin sen?
- Ahmet: İyiyim... Noldu?
- Serap: (Biraz tereddütle) Ne bileyim...
- Ahmet: İyiyim, iyiyim.

Çiftin konuşmaları burada sonlanır. İkisi de başka yerlere bakarak sigara içmeye devam ederler. Bu sahnede ikili arasındaki ayrılma, çok net olarak kendini duyumsatır. Sahnenin ilk çekimlerinden bu çekime kadar, Serap hep görünürlük çabası vermiş ve bu çabaları Ahmet tarafından kayıtsızlıkla karşılanmıştır. Diyalog yine Serap tarafından başlatılmış ve Ahmet tarafından ilgisizce kısa yanıtlarla savuşturulmuştur. Çift bir statü değişiminin eşiğindedir. Ahmet için bu statü değişimi "önemsiz" bir değişimdir. Zaten, Serap onun için "görünmezdir", görünür hale gelme çabası bile Ahmet tarafından yok sayılmaktadır. Serap için ise, bu değişimin kaygı verici olduğu açıktır. Filmin sonraki sekanslarında bu kaygı giderek netleşerek, izleyici tarafından duyumsanır hale gelecektir.

Suya Bakma sahnesinin hemen ardından Ahmet'in çekeceği film için çalışma çabası görüntülenir. Çalışmayı başaramayan Ahmet, evinin salonuna geçerek, televizyonu açar. Evdeki Serap bu sahne içinde de görünmezdir. Serap, salona gelip Ahmet ile konuşmak isteyene kadar, ne Ahmet'in, ne de izleyici-

nin görüş alanındadır. Serap, evde ya da başka bir deyişle dekorun görünmeyen uzamında olmasına rağmen, bu ana kadar hiç çerçeve içine girmez. Ahmet, tüm eylemlerini yalnız başına, Serap'ın yanıbaşındaki varlığını yok sayarak gerçekleştirmektedir. Salonda televizyon izleyen Ahmet ile konuşmak isteyen Serap, en sonunda diğer odadan gelir ve çerçeve içine girer. Ahmet'in izlediği televizyonu kapatır ve Ahmet'in rahatça oturduğu kanepenin kenarına ilişir. Ahmet ile ilişkilerindeki kopuşu resmileştirerek söze dökmelerini sağlayacak olan konuşmayı başlatır:

- Serap: Biraz konuşalım mı?
- Ahmet: (İlgisizce) Ne konuşacağız?
- Serap: Ahmet bana böyle davranma, dayanamıyorum artık...
- Ahmet: (Cevap vermez, başını diğer tarafa çevirir. Serap, rahatsızca oturduğu yerde kıpırdanır.)
- Serap: Sana bir şey soracağım. Bana açıkça cevap vermen istiyorum. Hayatında biri mi var senin?
- Ahmet: (Cevap vermez. Bir sigara yakar.)
- Serap: Bir şey sordum. Cevap ver bana.

Ahmet'in sigara paketini önündeki sehpaya fırlatır. Paketin çıkardığı ses, ikili arasındaki gergin sessizlikte biraz daha büyür. Ahmet, sinirli bir şekilde, sigarasını yakar. Kibriti yakarken, hareketlerini sanki sinirliliğini vurgulamak istercesine, daha sert yapar. Sigarasını yaktıktan sonra, kibrit kutusunu da sehpaya fırlatır. Kibrit kutusu da benzer bir ses çıkararak, Ahmet'in çerçevedeki hâkimiyetinin vurgulanmasına yardımcı olur. Bu sahnede de bir öncekinde olduğu gibi, Ahmet'in her eyleminin altı çizilmiştir. Serap ise rahatsızca oturduğu kanepede, sessizce, kıpırtısız bir şekilde Ahmet'ten cevap beklemektedir ve diğer sahnede olduğu gibi bu sahnede de netlik

alanının biraz dışındadır. Kendisine ilişkilerindeki sorunun ne olduğunu anlatmasını isteyen Serap'a bağıran Ahmet, televizyonu açarak bir futbol programı izlemeye başlar. Serap sakince Ahmet'e hayatında başka biri olup olmadığını sorar. Ahmet hayatında başka birinin olduğunu doğrular. Sahnenin sessizliğini, televizyondan gelen futbol programının sesi bozmakta ve bitmek üzere olan bu ilişkinin kopuş anına eşlik eden "futbol programı" Ahmet'in bu bitişe kayıtsızlığını işaretleyen önemli bir göstergeye dönüşmektedir. Serap, ağlarken, Ahmet ilgisizce futbol haberlerini izlemeye devam eder. Serap biraz sakinleştiğinde, "Seviyor musun onu?" diye sorar, cevap alamayınca sorusunu yineler. Ahmet "Evet" diye cevap verdiğinde Serap, ağlamaya devam ederek, koltuktan kalkar. İçerideki odaya doğru yürür. Netlik alanının dışına çıkar. Ahmet yerinden kıpırdamadan, futbol izlemeye devam etmektedir. Bir süre sonra tuvalete gider, tuvaletten çıktıktan sonra, Serap'ın ağlama seslerini duyar, onun bulunduğu odaya doğru gitmek üzere bir hamle yapar ama salona geri döner. Televizyon kumandasını tekrar eline alarak, farklı kanallar arasında dolaşır. Araya televizyonun yakın çekim görüntüsü girer. Bir süre sonra Ahmet yeniden yan açıyla görüntülenir. Bu kez arka fonda bir magazin programının sesi vardır. Serap netlik alanının dışında, elinde büyükçe bir çanta ile durmaktadır. Üzerini değiştirmiştir. Salonun hemen girişine kadar gelir ve orada durur. Ahmet'e "ben gidiyorum" dedikten sonra bir süre çerçevenin dışına çıkar ama kapı sesi duyulmaz. Ahmet'in izlediği magazin programının sesi oldukça baskındır ve çerçevenin önemli unsurlarından biri haline gelmiştir. Bir süre sonra, Serap tekrar çerçeve içine girer. "Ne yaptım ben sana?" diye sorsa da Ahmet'ten bir cevap alamaz. Serap, kapıyı çarpıp çıkar. Ahmet, bir süre daha televizyon karşısında kıpırtısız oturmaya devam eder.

Ahmet ile Serap'ın ilişkilerindeki kopuşun temsil edildiği sahne böylelikle sonlanır. Bu sahnenin hemen öncesinde yer alan *Suya Bakma* sahnesi, bu kopuşun bir öncülü gibidir. Filmin anlatısının sonuna kadar zaman zaman varlığını ve her ikisinin de hayatındaki önemini duyumsatacak olan bu ilişkiyi bitirmek için, kuşkusuz bu statü değişimini önceleyecek bir ritüel gereklidir. Fakat bu film özelinde bir statü değişimi ritüelinin ruhsal bir arınmaya dönüşmediğini söylemek gerek. Aksine bu filmde statü değişimi öncesi arınma arzu edilse de bir türlü gerçekleştirilemez ve ana karakterin başka kadınlarla yaşadığı benzer süreçlerle aynı psişik durum kendini tekrar eden bir kısırdöngüye dönüşür. Ahmet'in taş atıp durduğu suların, bulanık olması da buna işaret eder. Filmin anlatısı boyunca Ahmet, sürekli kadınlarla benzer ilişkiler kuracaktır ve bu ilişkilerin ne başlangıcına ne de bitişine özel bir anlam atfetmeyecektir. Ahmet'in kadınlarla ilişkisi filmin kendini kurduğu nihilist duruş içinden değerlendirilmelidir. Demirkubuz'un söyleşilerinde de sürekli vurguladığı ve diğer filmlerinde de görünür olan bu felsefi duruş, bu film özelinde statü değişimlerini "önemsizleştirir". Böyle bir okuma ile değerlendirilen Zeki Demirkubuz filmlerinde, ne biten ne yeni başlayan ilişkilerin ana karakter için çok anlamlı olmadığını ve olmayacağını söylemek yanlış olmaz.

Buraya kadar incelenen filmlerde *Suya Bakma* imgesinin bir statü değişimine eşlik ettiği söylenebilir. Karakterler adeta kötü bir rüyayı anlatmak istercesine su kenarına doğru çekilirler. Sanki yeni statüye erişmek için daha önce görülen kötü rüyanın hükmünü yitirmesi gerekmektir. Yeni statü ise her zaman daha iyiye ya da daha kötüye işaret etmez. Yeni statü sadece eski olan hükmünü yitirdikten sonra başlayan yeni durum olarak görülmelidir. Başka bir deyişle eski rol ile bağlantının kopuşudur. Statü değişiminden sonra başlayan yeni durumun

mutlu bir rüya mı yoksa kabus mu olduğu öğrenmek için anlatının sonunu beklemek gerekecektir.

Bekleme Odası (İmge 31)

Bekleme Odası (İmge 32)

Karanlık ve Şiddetli Sular

Statü değişiminin bir türlü tam olarak gerçekleşemediği fakat hem ruhsal arınmaya hem de statü değişimine yönelik bir çabanın anlatının tamamına hakim olduğu, *Süt* ve *Hayat Var* filmlerinde de *Suya Bakma* imgesi karşımıza çıkar. Her iki filmde de statü değiştirme çabası anlatının tamamına yayılır, izleyiciye duyumsatılır, fakat bir türlü beklendiği şekilde gerçekleşmez. Statü değişiminin zamana yayılan uzun ve sancılı bekleyişi içinde "arınma" da tam olarak gerçekleşmez. Başka bir deyişle, su kişilerin içine akmaz. Her iki filmdeki su imgelerine baktığımızda suyun berraklıktan uzak, bulanık ve durgun olduğunu görürüz.

Gaston Bachelard, *Su ve Düşler* adlı yapıtında, suyun maddesel imgelemi haline gelen özelliklerini tartışır.[14] Bachelard bu yapıtında, suları niteliklerine göre inceler; "berrak su, durgun su, tatlı su, analık suyu, şiddetli su" gibi ayrımlar yapar ve her farklı nitelikteki suyun farklı bir düşsel izdüşümü olduğunu söyler. Bachelard, bu izdüşümleri edebiyatta ve şiirdeki karşılıkları üzerinden açıklar ve suyun tüm niteliksel özellikleriyle birlikte nasıl düşlere kaynaklık ettiğini gösterir. *Su ve Düşler*'in ikinci bölümü *Derin Sular-Durgun Sular- Ölü Sular, Edgar Poe'nun Hayalindeki "Ağır Su"* başlığını taşır. Bachelard bu bölümde Edgar Allan Poe'nun şiirlerindeki durgun, derin ve karanlık suları "ağır su" olarak niteler ve bu suların bir "ölüm imgesi" olduğunu söyler: "Üzgün ve karanlık suda, tuhaf ve kasvetli fısıltılar yayan bir suyun bağrında sona erer

---

[14] Bachelard'a göre imgelem, maddenin tözsel özelliklerinden beslenir. Bachelard, düşleri dört temel element (hava, su, ateş ve toprak) ile ilişkilendirir. Bachelard'ın su üzerine yazdığı *Su ve Düşler*, ateş üzerine yazdığı *Ateşin Ruhçözümlemesi*, hava üzerine yazdığı *Air and Dreams* ve toprak üzerine yazdığı *Earth and Reveries of Will* kitapları, Bachelard'ın maddesel imgelem ile ilgili görüşlerini dört element üzerinden açıklar.

her zaman. Suyun yanındaki hayal, suyun ölülerini bularak kendisi de ölüverir, tıpkı suların altında kalan koca bir evren gibi" diye belirten Bachelard'a göre karanlık sular hiçbir zaman aydınlanmaz. Hep tersi olur (2006, s. 58).

Bachelard suyun öyküsünde ölen bir insanın insani öyküsünün saklı olduğunu söyler. Berrak sular hayal kurmayı teşvik ederken, karanlık sular insanın sembolik ölümünün bir yansımasına dönüşür. *Süt* filmindeki Yusuf'un ve *Hayat Var* filmindeki Hayat'ın baktığı sular tam da Bachelard'ın ağır su olarak nitelediği sular gibi, durgun, bulanık derin ve karanlıktır. Bu kıpırtısız sular, berraklıkla ilişkilendirilemez ve herhangi bir ferahlık/serinlik duygusu yaratmaz. Bachelard, bu sular ile ilgili şunları söyler:

> Sessiz su, karanlık su, uyuyan su, dibine inilemeyecek su; ölüme ilişkin derin bir düşünüş için bir sürü maddesel ders. Ama bu, Herakleitosçu bir ölümün, bir akımmışçasına bizi uzaklara sürükleyen bir ölümün dersi değil. *Hareketsiz bir ölümün, derinlikte yaşanan bir ölümün, bizimle kalan, yanı başımızda, içimizde duran bir ölümün dersi* [15] (2006, 82-83).

Süt ve *Hayat Var* filmlerindeki suyun kıpırtısız ve karanlık hali de imgesel düzeyde benzer bir yerde durur. Yusuf ve Hayat karakterleriyle birlikte yaşayan bir "iç ölümü" temsil eder. Bir türlü gelmeyen statü değişimi her ikisi için de sonsuz bir bekleyişe denk düşer. Bu sonsuz bekleyiş içinde arınma çabasıyla gidilen su kenarı onlara arınma getirmez. Tam tersine uzun süren statü değişiminde "eski statünün" ölümünü temsil eder; eski statünün ölümü gerçekleşse bile "yeni statü" bir türlü kazanılamaz. Dolayısıyla Yusuf ve Hayat içlerinde kalan, yanı başlarında duran ve onlarla yaşayan bir ölümle birlikte yaşarlar ve baktıkları durgun/derin/karanlık sular ise bu iç ölümün imgesel karşılığı haline gelir.

---

[15] İtalik vurgu yazara aittir.

Yusuf üçlemesinin ikinci filmi olan *Süt* Yusuf'un büyüme sancılarını konu alır. Yusuf, annesiyle birlikte küçük bir taşra kasabası olan Tire'de yaşamaktadır. Geçimlerini ürettikleri süt ve peynir gibi ürünleri satarak sağlarlar. Yusuf, üniversite sınavlarını kazanamamış ve askere çağrılmıştır. Askerlik muayenesi için İzmir'e giden Yusuf, hastalığı nedeniyle[16] askere kabul edilmez. Tüm yaşıtları kutlamalarla askere uğurlanırken, askere gidememek Yusuf'un ilk eril güç kaybıdır. Evin ekonomisine de önemli bir katkıda bulunamayan Yusuf, ürettikleri sütü ve peyniri satmakta annesine yardım eder. Düzenli bir iş bulamaz, bulmak için de çabalamaz. Yusuf'un dünyası şiirle doludur. Tek istediği düzenli olarak takip ettiği şiir dergilerinde şiirlerinin yayımlanmasıdır. Annesi, başka bir adamla evlenmeye karar verdiğinde karşı çıkmak istese de, bu gücü kendinde bulamaz. Yusuf, ardı ardına gelen tüm bu ketlenmelerden dolayı bir türlü *ergenliğini* tamamlayıp, *yetişkinliğe* adım atamaz.

Yasaların onu yetişkin kabul ettiği yaşa gelmiş, hatta askere çağırılmıştır. Fakat hiç sözü edilmeyen hastalığı ona, bedensel bir ketlenme olarak geri dönmüş, kendisini tam ve sağlıklı hissetmekten alıkoymuştur. Yaşıtları gibi üniversiteye gidememiş, üniversiteli olmanın kendisine getirebileceği statü değişimini yaşayamamıştır. Arkadaşları, karşı cinsle ilişkiler kurarken, Yusuf bu konuda da zorluklar yaşar. Filmin hemen başında uzun bir sekans boyunca, Yusuf'un bir genç kız ile iletişim kurmakta karşılaştığı zorluklar gösterilir. Bu sahnede Yusuf, Tire sokaklarında yürümekteyken bir grup arkadaşı tarafından "arabayla gezmeye" çağrılır. Arkadaşlarının kim olduğu görülmese de sesleri duyulur ve bir genç çift ile onlara eşlik etmiş olan bir genç kız olduğu anıştırılır. Genç sevgililer ara-

[16] Yusuf epilepsi hastasıdır. Üçlemenin son filmi Bal da bu hastalığa babasının da sahip olduğunu görürüz.

bada kalırken, Yusuf ve diğer genç kız arabadan inip, biraz uzaklaşarak, birlikte dururlar. Arabadan ilk inen genç kızdır. Arkasından Yusuf iner ve genç kızın yanına gider. Onunla iletişim kurmak istese de, tek kelime etmez. Genç kızın, sürekli cep telefonuyla konuşması ve mesajlaşması Yusuf'un cesaretini iyice kırar. Yusuf, çalan telefonuna cevap verdikten sonra, daha rahat konuşmak için yürümeye başlayan ve kendisinden uzaklaşan genç kızı takip eder. Daha sonra bölgede bulunan kalıntıların arasında saklanır ve genç kızın onu kaybetmesini sağlar. Yusuf kendini açmaz. Genç kız ile iletişim kurmak istese de herhangi bir çabada bulunmaz. Daha sonra askerlik muayenesine gittiği İzmir'de bir kitapçıda karşılaştığı başka bir genç kızla (Semra)[17] iletişim kurmaya çabalayacak, ama Yusuf'un şehirde yaşamaması bu yeni duygusal ilişki için de bir umut olmadığını duyumsatacaktır. Semra ile yeniden buluşmak için sözleşse de, ikinci buluşma hiç gerçekleşmeyecek ve Yusuf Tire'ye dönecektir. Semra ile Yusuf, ilk ve son görüşmelerinde yaptıkları kısa süreli konuşmayı deniz kenarında, denize bakarak gerçekleştirirler. Böylelikle filmde ilk kez "açık su" olarak deniz imgesi belirir. Deniz imgesi, Bachelard'ın tanımladığı ve filmin ilerleyen sahnelerinden birinde belirecek olan *ağır su* imgesinden oldukça farklıdır. Deniz açık sudur. Sonsuzluk hissi verir ve serinleticidir. Bu yönüyle Bachelard'ın tanımıyla *berrak su*dur.

Bachelard *berrak suya* ilişkin şunları söyler. "Berrak suyun, arınma düşüne biraz daha yakından bakmamızı gerektiren özelliklerinden biri de serin bir suyun doğurduğu yenilenme düşüdür. Suya yenilenmiş olarak doğmak için gireriz" (2006,

---

[17] Bu rol *Yumurta* filminin baş karakterlerinden biri olan Ayla'yı da canlandırmış olan Saadet Işıl Aksoy tarafından canlandırılmaktadır. Böylelikle Semih Kaplanoğlu *Yumurta* ve *Süt* filmleri arasında metinler arası bağlantıları güçlendirmektedir.

s.163). Yusuf'un karşı cinsle iletişim kurabildiği bu ilk anın deniz kenarında yaşanması tesadüf değildir. Bu an Yusuf için, berrak su imgesiyle de yansıtıldığı üzere, bir yenilenme düşüdür. Yusuf için tüm ketlenmelerin aşıldığı bir umut anıdır. Böyle bir yenilenme umudu deniz imgesiyle yansıtılırken, Yusuf'un içindeki ölüm karanlık sularda imgesel karşılığını bulacaktır. Yusuf, Semra ile sözleştiği halde bir daha buluşmayacak ve aşılır gibi görünen engeller var olmaya devam edecektir.

Yusuf'un bir türlü erişemediği "tamlık", başka bir deyişle bedensel, ruhsal ve duygusal olgunluk, annesiyle olan ilişkisinde de açığa çıkar. Annesi Yusuf'u sıklıkla zamanını boşa geçirdiği için eleştirir, verdiği kararları onaylamaz. Bu durumu izleyiciye ilk duyumsatan sahne Yusuf'un annesiyle birlikte ürünlerini satmak üzere gittikleri pazarda ortaya çıkar. Pazarda, Yusuf bir süreliğine satış yaptıkları tezgâhtan uzaklaşır ve pazarı bir satıcı gibi değil de bir alıcı gibi gezmeye başlar. İlk olarak bir ayakkabıcıya uğrar ve annesi için bir ayakkabının fiyatını sorar fakat satın almaz. Sonunda elinde yeni bir bıçakla tezgâha geri döner. Tezgâha döndüğünde annesi sorar:

- Zehra: Neredesin sen?
- Yusuf: Biraz dolaştım anne ya...
- Zehra: (Yusuf'un yeni aldığı bıçağın paketini açarak) Bu ne bu?
- Yusuf: Yeni bıçak aldım.
- Zehra: Bıçağımız yok mu oğlum?
- Yusuf: Öbürü kir pas içinde anne, görmüyor musun?
- Zehra: İş görüyor mu, görüyor!

Yusuf'un böylesine günlük bir satın alma kararı dahi annesinin gözünde yetersizdir, belli bir yetkinliğe erişememiştir. Daha sonraki sahnelerden birinde annesini Yusuf'u zamanını boşa geçirdiği için eleştirirken görürüz.

Zehra: Üstün başındı, kitabındı, defterindi, kalem, dergi, defter... Bittim. Neyle dönecek bu ev? Sabah kalkıyorsun, kitap elinde.. Çık dışarı, havaya bak dur, toprağa bak dur... Çiçekti, böcekti...

Tüm bunlar, Yusuf'un yetişkin olmayışının tekrar tekrar yüzüne vurulduğu anlardır. Yusuf, annesi tarafından yetersiz görülmekte, erişmiş olması gereken olgunluğa henüz erişememiş olmaktan dolayı her seferinde yeniden kastre edilmektedir.

Bir türlü tamamlanamayan statü değişimi imgesel düzeyde karanlık, derin ve durgun sularda karşılığını bulur. Yusuf, liseyi bitirip, üniversite sınavına girmekle, askerliğe çağrılmakla, yazdığı şiirlerden birinin bir edebiyat dergisinde yayımlanmasıyla, "eski bir statü" olan ergenliği tamamlamıştır. Yusuf için olgunlaşma zamanıdır. Fakat olgunlaşma; üniversite için başka bir şehre gitme, askere giderek erilleşme, karşı cinsle ilişki kurma, ekonomik bir bağımsızlık elde etme, annesiyle birlikte yaşadığı evde söz sahibi olabilme ve/veya bedensel olarak güçlenme sonucunda meydana gelecek ve diğer kişiler tarafından da kabule değer bulunacaktır. Ama tüm bu beklenen olgunlaşma göstergeleri bir türlü kazanılamamaktadır. Üstelik annesinin başka bir erkekle yapacağı evlilik sonucu hayatlarına girecek olan yabancı erkeğin varlığı, Yusuf'un yetişkinlikten yoksunluğun bir kez daha yüzüne vurulmasına neden olacaktır.

Yusuf'un annesi ile evlenecek olan kasabanın tren istasyonu şefini avlanırken takip ettiği, onu büyük bir taşla öldürmeyi düşünüp, daha sonra vazgeçtiği sahnede bir süre baktığı durgun ve karanlık sular Yusuf'un içindeki sessiz ölümü yansılar. Statü değişiminin sürekli ertelenmesi, eski statünün ölümü ve elde edilemeyen yeni statü(ler) Yusuf'u bu karanlık ve durgun suların kıyısına getirir. Bu sahnede Yusuf, istasyon şefi avlanırken onu gizlice takip eder. İstasyon şefi ve Yusuf

kendilerine erk sağlayan gösterenler açısından tam bir zıtlık içindedir. İstasyon şefinin, arabası, av tüfeği ve avlanma yetisi vardır. Üstelik Yusuf'un annesi ile evlenmek ve yeni bir ev alarak, Yusuf'un şimdiye kadar yaşadığı evi "dağıtmak" üzeredir. Yusuf, ise henüz anneye sembolik düzeyde bağlıdır; "sütten kesilme" dönemindedir. Kendisine güç sağlayacak hiçbir "sahipliği" yoktur. Bu çatışma, Yusuf ile istasyon şefinin mesafeli de olsa ilk kez bir araya geldiği bu sahnedeki gösterenlerle, görünür olur.

İstasyon şefi, Yusuf'un varlığından habersiz, avlanmaktadır. Yusuf, ona iyice yakın olduğu bir anda, büyükçe bir taşı yerden alır ve istasyon şefinin hemen arkasından ona fırlatarak, onu öldürmeyi/yaralamayı düşünür. İstasyon şefinin, elindeki av tüfeğine karşı Yusuf'un doğada bulduğu taş vardır. Yusuf, bu taşı istasyon şefine doğru "nişan alır". Daha sonra vazgeçer ve taşı yere indirir. İstasyon şefi, Yusuf'un varlığının farkında değildir, çalılıklara doğru ilerlemeye devam eder. Yusuf ise onu izlemeyi bırakır. Karanlık ve durgun gölün kıyısında kalır. Karanlık ve durgun sular filmin devamında tekrar karşımıza çıkmaz çünkü filmde Yusuf'un statü değişimini yansılayan hiçbir anlatısal değişim yaşanmaz. Bunun için üçlemenin ilk filmi olan ve Yusuf'un yetişkinliğini anlatan *Yumurta* filmine geri dönmek gerekecektir. Yusuf'un Ayla ile birlikte statü değişiminin eşiğinde olduğu sisli göl sahnesindeki göl artık karanlık ve durgun değildir. Bu filmde, yetişkin Yusuf, Ayla ile birlikte yeni bir dönemecin eşiğindedir. Bu yeni dönemeci yansılar şekilde sisli bir havada bakılsa da göl berraktır. Hem Yusuf'u hem de Ayla'yı kıyısında tefekküre çağırır ve onlara yenilenme vaadinde bulunur.

Süt (İmge 33)

Hayat Var filminde Hayat'ın yaşadığı ev karanlık ve durgun bir derenin kıyısındadır. Henüz 14 yaşında olan Hayat, sert ve acımasız bir dünya tarafından çevrelenmiştir. Balıkçılık yapan, aynı zamanda yasadışı işlerle uğraşan babası ve yatağa bağımlı olan dedesiyle, boğaza açılan bir dere kenarında, derme çatma korunaklılık hissi vermekten çok uzak, bir evde yaşamaktadır. Annesi, başka bir adamla evlenmiş ve çocuk sahibi olmuştur. Hayat annesinin evine gittiğinde ondan sevgi göremez; hatta sıklıkla annesinin ve onun yeni kocasının şiddetine maruz kalır. Hayat'a okuldaki öğretmeni de sert davranmaktadır. Sınıf arkadaşları Hayat'ı dışlarlar. Mahalle bakkalı tarafından önce taciz edilir, sonra tecavüze uğrar. Dört bir yanı şiddetle dolu olan Hayat'ın varlığını tek fark eden, ona abartılı bir sevgi gösteren komşuları Kamile'dir. Hayat'ın sevgisiz hayatının en temel göstergelerinden biri, babasının iş yaptığı gemilerden birinden aldığı ve düğmesine basıldığında bir çocuk şarkısı söyleyerek, *"I love you"* diyen küçük pelüş oyuncaktır. Hayat, yalnızca bu küçük oyuncağı çalıştırdığında ya

da Kamile ile zaman geçirdiğinde sevildiğini *işitir*. Her iki sevgi de plastiktir.

Bachelard'ın *şiddetli su* olarak tanımladığı karanlık suların tüm imgesel karşılıklarını bu filmde görmek mümkündür. Hayat'ın evinin hemen önündeki dere tüm karanlığı ve durgunluğuyla Hayat'ın evini tekinsizleştirir. Bu dere berrak bir akarsu gibi serinlik ve ferahlık duygusu vermez, tam aksine bir sınır oluşturur. Hayat'ı eve yeniden kapatan bir çıkmaza dönüşür. Evin şiddet içeren kötücül halinin doğrudan bir imgesine dönüşür. Babasının istenmeyen arkadaşları, uğraştığı yasadışı işlere ortak olan kişiler, Hayat'ın iç dünyasını tehdit eden herkes ve her şey eve bu dere aracılığıyla ulaşır. Freud, tanıdık olanın yabancılaşmasını *heimlich* ve *unheimlich* kavramları üzerinden açıklar (1919). *Heim* Almanca'da "ev, yuva, yurt" anlamındadır. *Heimlich* ise "bir eve ve aileye ait olma, yabancı olmama, tanıdıklık, aşinalık, mahremiyet" gibi anlamlara sahiptir. *Unheimlich* sözcüğü *heimlich*'in zıt anlamlısıdır. Bu kavram İngilizce *uncanny* olarak karşılanır ve "tekinsiz, tedirgin edici, esrarengiz, ürkütücü" gibi anlamlara sahiptir. Freud, bu iki sözcüğü hem etimolojik olarak yakın kılan hem de birbirlerine zıt anlamlı yapan vurgunun nerede oluştuğunu psikanalitik bir çerçeveden açıklar. Freud'a göre "tekinsiz" (*umheimlich*) olan yeni ve hiç bilinmeyen değildir, aksine tanıdık ve aşina olunanın (*heimlich*) zihinsel bir bastırılma sonucunda yabancılaştırılmasıdır. Korunaklı olan evin (*heim*), hayaletler tarafından ele geçirilip, korunaklılık duygusunun yerini tekinsizliğin alması ve evin "perili bir eve" (*unheimlich*; *haunted*[18]) dönüşmesidir. *Unheimlich* sözcüğünün içinde tam bir kelime olarak var olan *heimlich* bu durumu imler niteliktedir.

[18] *Haunted* kelimesi de *haunt* fiilinden türetilir ve "ele geçirme" anlamına gelir.

Hayat'ın içinde yaşadığı derme çatma ev de Freudçu anlamda tekinsizdir.

Süt filmindeki Yusuf gibi, hızla büyümek zorunda bırakılmış Hayat'ın erken sonlandırılmış eski statüsü olan ergenlik, evlerinin hemen kıyısından akan karanlık derede imgesel karşılığını bulur. Henüz 14 yaşında olan Hayat, bir yetişkin gibi hasta dedesinin bakımını üstlenir, evin işlerini yapar, babasının karanlık ilişkilerini sakinlikle karşılar hatta babasının sürekli eve gelip kendisini soran bir adamla ettiği nedeni bilinmeyen kavgada diğer adamı engelleyerek babasını korur, annesinin evlendiği diğer adamdan olan kardeşinin bakımına yardım eder, Kamile'nin yalnızlığını gidermek için ona arkadaşlık eder. Etrafındaki herkesin yükünü taşımak zorunda bırakılmış olan Hayat bunu yapabilmek için çocukluğunu atlayarak hızla büyümek zorunda kalmış olsa da böylesine kolay sonlandırılamayan çocukluk onun peşini kolaylıkla bırakmaz. Zaman zaman parmağını emerek uyuması bunun göstergesidir.

Hayat, güçlüdür. Hiçbir zaman şikâyet etmez. Etrafını sarmış olan şiddet ile cesaretle başa çıkmaya, sürekli aynı melodiyi mırıldanarak ve uyurken parmağını emerek huzursuzluğunu gidermeye çalışır. Mırıldandığı melodiyle dış dünyanın şiddet dolu sesini bastırmayı umar. Erken sonlandırılmış çocukluğunu parmağını emerek kendine hatırlatmaya çalışır. Dünyaya karşı kendini henüz yetişkin olmadığını her an yeniden işaret ederek savunmaya çalışan Hayat, böylelikle etrafındaki herkesin kendisinden beklentilerinin hafiflemesini umar. Hayat'ın içinde taşıdığı erken sonlandırılmış çocukluğu, yaşanmasına izin verilmeden geçiştirilmiş ergenliği, tüm bu ölümleri yansılayan karanlık sularla izleyiciye duyumsatılır.

Hayat Var filminde sıklıkla karşımıza çıkan bir diğer su imgesi ise denizdir. Deniz, Hayat için Bachelardçı deyimle bir

şiddetli sudur. Bachelard, şiddetli su olarak belli bir mücadele gerektiren, öfkeli su tarifini yapar ve kabaran denizleri, öfkeli okyanusları örnek vererek Georges Lafourcade'den şöyle aktarır: "Deniz, galip gelmeye çalışan ve alt edilmesi gereken bir düşmandır; o dalgalar karşı konulması gereken birer darbeden farksızdır; yüzücü bütün vücuduyla rakibin uzuvlarına çarpıyormuş izlenimine kapılır" (2006, s.185). Bachelard'a göre deniz "devingen bir imgedir":

> Bu devingen imge bir tür *kendi içinde mücadele*'dir. [...] O zaman şunu fark ederiz ki, yüzücünün düşüncesi *imgelenen bir kışkırtma*'dır. Hayallerinde bile şöyle der denize "Bir kez daha sana karşı yüzeceğim, mücadele edeceğim, sayısız dalgalarına karşı güçlerimin arttıkça arttığının bilincinde olarak kazandığım yeni güçle gurur duyacağım." İstençle düşlenen bir fetihtir işte şiddetli su ozanlarının dile getirdikleri deneyim. Anılardan çok kurgulamalar oluşturur bu deneyimi. Şiddetli su bir cesaret şemasıdır[19] (2006, s.186).

Hayat için de deniz, Bachelard'ın deyimiyle *şiddetli sudur*. Hayat, bu sularda, her gün okula gitmek için babasının balıkçı motoruyla boğazın kıyısına bırakılır ve okul dönüşünde de aynı şekilde babası tarafından alınır. Deniz, Hayat için her gün geçtiği bir yol, onu evine götüren bir izlektir. Hayat, denize başka bir anlam yüklemez, uzun uzun ona bakıp tefekkür etmez, hatta babasını beklediği zamanlarda denize sırtına döner. Deniz kenarında olmak Hayat için gündelik ve sıradandır. Dolayısıyla denizin, tüm sonsuzluğu ve açıklığı Hayat'ın ruhunu arındırmasına yardımcı olmaz. Hatta ona yaşadığı dere kenarındaki evini ve babasının boğazdaki büyük gemilerle kurduğu yasal olmayan iş ilişkilerini, hayatında her an var olan tekinsizliği anımsatır. "Boğaz güzel olduğu kadar karanlık ve

[19] İtalik vurgulamalar alıntı yapılan metne aittir.

tehlikelidir"[20]. Deniz ve yaşadıkları dere kıyısı Hayat'ın cesaret şemasıdır. Çünkü her gün aynı yoldan geçerek eve dönmek ve okula gitmek cesaret gerektirir. Hayat denizle birebir değilse bile, deniz yoluyla bağlantı kurduğu tüm diğer mekânlarla her gün yeniden mücadele eder. Dolayısıyla onun günlük yaşamında deniz, onu bir oraya bir buraya taşıyan, tüm enginliğine rağmen Hayat'a ferahlık vermeyen bir *şiddetli sudur*.

Denizin getirdiği ferahlık ancak filmin sonunda ortaya çıkar. Hayat'ın babası yasal olmayan işlere karıştığı için deniz polisi tarafından yakalanarak, tutuklanır. Hayat, kendisini istekleriyle bıktırmış olan yatalak dedesi ile bir başına kalır. Sonunda ölmekte olan dedesini eve kilitler. Kenarında yaşadıkları derenin karanlık ve durgun sularına bakarken, arkadan gelen ıslık sesine doğru kafasını çevirir. Ona ıslık çalan, kendisini hep takip etmekte olan, Hayat'a karşı romantik hisler besleyen kendi yaşlarında bir gençtir. Hayat, ona gülümser ve bir süre birbirlerine baktıktan sonra, derenin kenarına bağlı motora doğru koşarlar. Motoru hareket ettirerek denize açılırlar. Genç çocuğun yüzü Fenerbahçe futbol takımının renklerine boyanmıştır. Hayat da cebinden, daha önce kendisine babasının iş yaptığı seks işçilerinden biri tarafından verilmiş olan ru-

[20] *Hayat Var* (Reha Erdem) filminin sinopsisi şöyledir: "Hayat (14), babası ve yatalak dedesi ile birlikte, nefes kesici güzellikteki İstanbul Boğazı'na açılan bir dere ağzına kurulmuş, derme çatma ahşap bir evde yaşamaktadır. *Boğaz güzel olduğu kadar da karanlık ve tehlikelidir.* Babası ailenin hayatta kalmasını sağlamak için küçük teknesiyle bu sularda balıkçılık yaparken, bir taraftan da birtakım yasadışı işlere girip çıkar. Hayat bu zorlu, sert ve acımasız dünyaya doğmuştur ama yaşama sıkı sıkıya sarılır. Dünyadaki adaletsizliklere karşı cesaretini, dayanıklılığını ve umudunu yitirmez. (Hayat Var filmi resmi sayfası (ty) Erişim Tarihi: 05.05.2010 http://www. hayatvar. com.tr/kunye/index.html)

ju çıkarır. Önce dudaklarını, sonra tüm yüzünü kırmıza boyar. Motorla birlikte denize açılırlar.

Bu son sahnedeki deniz imgesi filmin anlatısı boyunca ilk kez "ferahlatıcı" bir işlev edinir. Hayat'ın yüzü tüm film boyunca ilk kez aydınlanmıştır. Deniz suyu ilk kez Hayat için evine gidip geldiği, onu çevreleyip, hapseden bir yol ya da bir alan olmaktan başka bir görünüm kazanmıştır. Hayat ilk kez denizi evine giden bir yol olarak değil, serinlik/ferahlık veren arındırıcı bir su olarak deneyimlemektedir. Denizde olmak bu sahnede günlük hayatın sıradan bir hareketi olmaktan çıkmış, başka türlü bir anlam kazanmıştır. Başka bir deyişle Hayat, denizle barışmıştır. Deniz ise Hayat'a şimdiye kadar hep kapalı tuttuğu kendini açmış, ona derinliklerini, dalgalarını, serinliğini ve diğer tüm eğlenceli yanlarını keşfetme olanağı sunmuştur. Bachelard'a bir kez daha dönersek, denizin serinliğinin imgesel yansımasındaki derinliği daha iyi görebiliriz. "Serin su bakışa birtakım kıvılcımlar kazandırır. İşte suyun seyirlerinin gerçek serinliğini açıklayacak olan yer değiştirme ilkesi. Serinleyen bu bakıştır, söz konusu ilke. Gerçek anlamda maddesel imgelemle suyun tözüne katılıyorsak, serin bir bakış *yansıtıyoruz* demektir[21]" (2006, s.163-164). Denizin serinliği Hayat'ın bakışına yeni bir kıvılcım getirir. Bachelard'ın deyişiyle bu son sahnede Hayat suyun tözüne katılır. Böylelikle Hayat'ın su ile çevrelenmiş hayatında ilk kez, su elementi bakışına da yansıyan bir serinlik kazanır. Bu serinlik imgeden taşar, genişleyerek izleyici de içine alan bir alana yayılır ve bu final sahnesini yeni Türkiye sinemasının unutulmaz imgelerinden biri haline getirir.

[21] İtalik vurgulama alıntı yapılan metne aittir.

Hayat Var 1 -Karanlık Sular (İmge 34)

Hayat Var - Karanlık Sular (İmge 35)

Hayat Var -Karanlık Sular (İmge 36)

Hayat Var 4 - Şiddetli Sular (İmge 37)

Hayat Var - Şiddetli Sular (İmge 38)

Hayat Var - Şiddetli Sular (İmge 39)

Hayat Var - Açık Sular (İmge 40)

Hayat Var - Açık Sular (İmge 41)

Yatay Sınırda Dikey Yolculuk: Su Kenarında Tefekkür

Su kenarı birçok yazara göre nötr bir tefekkür alanıdır. Bu yazarlardan biri olan Thoreau, "deniz kenarını dünya ile ilgili derin düşünceye dalmak için bir tür nötr yer" olarak tanımlar (Iampolski, 1998, s.96). Gerçek hayatta çoğu kez eylemi önceleyen tefekkür, filmlerde de böyle bir işlev görür. Tefekkür sahneleriyle filmin anlatısına bir virgül konulur ve karakterler hayatlarında olan bitenle ilgili izleyiciyle ortaklaşa bir tefekküre dalarlar.

Su kenarı diğer tefekkür mekânlarından[22], örneğin bir ormanlık alandan, bir dağ manzarasından farklıdır. Su kenarı aynı zamanda karanın bittiği yerdir, başka bir deyişle karasal bir sınırdır. Su kenarına giden kişi kara üzerinde gidebileceği son noktaya varmıştır, bundan sonra ilerlemek için suda yüzmesi ya da kendisini suda taşıyacak bir araca binmesi gerekir. Bu haliyle kıyısından seyre dalınan suyun enginliği bakan kişiye hem sonsuzluk duygusu verir, hem de ona kendi sınırlarını yeniden hatırlatır. Su kenarları, kendisine bakana aşkın bir gücün varlığını hatırlatır ama aynı zamanda kişiyi bu aşkınlığın kıyısında tutar.

Bu deneyim tamamen bir başka tefekkür mekânı olan ormanda yapılan bir gezintiden farklıdır. Orman, kişiyi keşfe çağırır. Ormanın derinliklerinde yapılan yürüyüş, orman ile birlikte yapılır. Kişi ormanda yürürken hem kendi içinde tefekküre dalabilir, hem de ormanın içinde serbestçe dolaşıp, ormanın kendisini keşfedebilir. *Su Kenarı* ise zaman akarken, mekân donar. Zihin yolculuğuna devam ederken, beden atalet içinde bekler. Ormanda serbestçe dolaşan insanın düşünceleri yatay/dikey/diyagonal her yönde ilerleyebilme, kopuk ve parçalı olabilme gibi potansiyelleri barındırırken, bir karasal sınır olan su tarafından engellenmiş olan insanın gidebileceği tek

---

[22] Henrich Hermann, bazı mekânların diğerlerine göre tefekkür için daha olanaklı olduğunu söyler ve bu mekânların diğerlerinden farkını şöyle açıklar. "Günümüzde uyaranların çokluğu nedeniyle çoğu insan, yalnızca uyku sırasında sükunet içinde kalabilmektedir. Zararlı uyaranları en aza indirebilen ve göreli olarak sessizlik sağlayabilen mekânlar, zihnin sakinleşmesine olanak sağlar ve içsel bir sessizliği mümkün kılarak, tefekkür için gerekli ortamı sağlar. Tefekkür mekânları (*Contemplative environments*) bizi birçok anlamda olumlu olarak etkileyerek, mediatif bir hale geçmemize yardımcı olurlar" (2005, s.70).

bir yön vardır: Kendi düşünceleri içinde dikey bir yolculuk[23]. Tefekkür anlarında kişi bir duygunun, bir düşüncenin ya da almak üzere olduğu bir kararın içine girer ve onun içinde dikey olarak ilerler. Tefekkür bir bireysel arkeoloji çalışmasıdır. Zihni hareketlendirirken bedeni hareketsizleştirir.

Sonbahar filminde siyasi nedenlerle girdiği cezaevinden hasta olarak tahliye edilen Yusuf, Doğu Karadeniz'deki köyüne geri dönmüştür. Burada yıllardır onu beklemekte olan annesiyle birlikte yaşamaya başlar. Yusuf, hastalığının ciddiyetinin farkındadır ve yaklaşan ölümünü sezmektedir. Bu yüzden hiçbir yeni atılımda bulunmak istemez. Yusuf, geri kalan hayatını Doğu Karadeniz'de uzun bir dinlenme gibi geçirmekte ve ara sıra gittiği deniz kenarında izleyiciye kapalı derin düşüncelere dalmaktadır. Karadeniz'in hareketli sularına bakan Yusuf için Karadeniz, kendi hayatındaki durağanlığın karşıtını oluşturur. Yusuf, belki de hırçın Karadeniz dalgaları kıyıya vururken, değiştirmek için neredeyse tüm hayatını adadığı dünya üzerine derin bir iç tartışma yürütmektedir. Bachelard, denizden yansıtılan dünyanın ancak bir eylemsizlik anında en iyi şekilde görülebileceğini söyler:

> Dünya kendini düşünmekte olan dev bir Narkissos'tur. İmgelerinden başka nerede daha iyi düşünebilir ki kendini? Pınarların billurluğu içinde bir hareket imgeleri bozar, bir dinlenme onları geri getirir. Yansıtılan dünya sakinliğin fethidir. Eylemsizlikten başka bir şey istemeyen, düşçü bir tutumdan başka bir şey istemeyen olağanüstü yaratım! Ne kadar uzun süre hareketsiz kalınarak düşlenirse, dünya o kadar iyi açığa vurur kendini onun üstünde (2006, s.34).

Yusuf da bu hareketsiz tefekkürler boyunca, Karadeniz'in bir dalgalı, bir sakin sularında bir görünüp, bir kaybolan dün-

---

[23] Türkçe'de *tefekkür* kelimesi *dalmak* kelimesi ile ilişkilendirilerek kullanılır. Türkçe'de "dalmak" sözcüğünün de açıkça işaret ettiği gibi tefekkür derinliklere doğru yapılan dikey bir ilerlemedir.

yayı izlemektedir. Yusuf, Karadeniz kıyılarındaki izleyiciye kapalı tefekkürlerde ne düşündüğünü hiçbir zaman dillendirmez. Fakat kasabada kalan tek arkadaşı Mikail ile gittikleri yaylada yaptıkları bir konuşma Yusuf'un dünyaya dair hayal kırıklıklarının bir yansıması olarak görülebilir. Yaylada geçirdikleri akşamda Mikail geçmiş ve şimdi ile ilgili şunları söyler:

> Asiye'ye eskiden deli gibi aşıktım. Şimdi eve bile gitmek istemiyorum. Eskiden doğru ya da yanlış, bir yaşama, bir sosyalizm umudu vardı. Şimdi onu da yaktılar, yıktılar. Karılar şimdi gelip orospuluk yapıyor, erkekler de fabrika demirlerini yağmalayıp satıyor.[24]

Mikail'in bu sözleri adeta Yusuf'un geçmişle ilgili hayal kırıklıklarını yansıtır niteliktedir. Yusuf'un Karadeniz'e bakarak uzun uzun tefekküre daldığı ve bir zamanlar değiştirmek istediği dünyanın bugünkü hali, Mikail'in anlatımına böyle yansır. Yusuf, bu sözlere karşılık olarak, tek bir kelime etmez. Yusuf'un geleceğe dair umut beslediği tek an ise, yine deniz kıyısında yapılan bir tefekkür sonrası ortaya çıkar. Bu kez tefekküre, ilçede fahişelik yapan ve Yusuf'la Mikail ile gittikleri bir meyhane akşamında tanışan Eka da dahil olur. Eka ile Yusuf arasındaki duygusal ilişki her ikisini kısa süreliğine geleceğe dair umutlandırsa da, bir süre sonra bu aşkın imkânsızlığı kendini hissettirecektir. Karadeniz kıyılarında yaptıkları kısa konuşma içinde, hem geçmişin ağırlığı, hem gelecek hayalleri yer alır.

- Eka: Doktora gittin mi?
- Yusuf: (Cevap vermez)

---

[24] Filmde bu konuşmalar Karadeniz şivesiyle yapılmış fakat yazı diline çevrilirken şivesel özellikler aktarılamamıştır. Ayrıca konuşmada geçen bazı argo sözcükler, konuşmanın değerlendirilmesine direkt bir katkı sağlamadığı için yazıya dahil edilmemiştir.

- Eka: Biliyor musun? Sen şimdiki zamanda yaşamıyorsun sanki. Rus romanlarından kaçmış gibisin. Yusuf, ne düşünüyorum biliyor musun? Keşke her şeyi geride bırakıp, uzun bir yolculuğa çıkabilseydik seninle.

Yusuf, Eka'nın bu hayaliyle ilgili hiçbir yorum yapmaz. Fakat bir sonraki sahnede Mikail ile yaptıkları konuşma, Yusuf'un Batum'a gitmek için olan umudunu gösterir. Mikail ona pasaport işlemlerini açıklar, gerekirse maddi destekte bulunabileceğini söyler. Yusuf, Mikail'in bu yardımını kabul eder ve sonraki sahnelerde Yusuf'u pasaportunu almış olarak görürüz. Fakat Yusuf'un sağlığı Eka ile yapmak istediği yolculuğa izin vermeyecek, Eka yalnız başına sınırı geçip Gürcistan'a geri dönecektir. Yusuf ise hayata doğduğu yerde veda edecektir.

Sonbahar (İmge 42)

Sonbahar (İmge 43)

Sonbahar (İmge 44)

Uzak filminde İstanbul'da yaşayan ve fotoğrafçılık ile uğraşan Mahmut ile gönülsüz olarak bir süreliğine misafir ettiği taşralı akrabası Yusuf'un İstanbul'da birlikte geçirdikleri zaman anlatılır. Mahmut geçmişte büyük idealleri olan ama artık yaptığı işe bile inanmayan bir fotoğrafçıdır. Reklam fotoğrafları çekerek tek kişilik bir hayatı sürdürür. Evindeki eşyaların konumları, iki kişilik arabası, ailesine ve çevresindeki herkese

karşı kayıtsızlığı gibi göstergelerle Mahmut'un yalnızlığı imlenir. Çok seyrek de olsa Fındıklı parkında denizi seyreden Mahmut, bu sahnelerde de yalnızdır. Akbulut, Mahmut'un uzun uzun denize baktığı sekansları zaman-imge sineması kapsamında değerlendirir: "Mahmut'un deniz kenarında durup, denize bakarak uzun uzun düşünmesi, sessizliği, hem onun kendi içine baktığını, bu nedenle durumunun bilincinde olduğunu anlatır, hem de zaman-imgesini üreterek, sinemanın zaman konusundaki 'fikri'ni görünür kılar" (2005, s.165). Akbulut'un da sözünü ettiği gibi Mahmut, deniz kenarında kendi ile ilgili düşünür. Deniz, Mahmut'un kendi içine dönmesi ve derin düşüncelere dalması için gerekli ortamı sağlar, başka bir yerde açığa çıkması belki de mümkün olmayan düşüncelerin açığa çıkmasına kaynaklık eder.

Uzak (İmge 45)

Uzak (İmge 46)

Uzak (İmge 47)

Uzak İhtimal (Mahmut Fazıl Coşkun, 2009) filminde İstanbul'a yeni atanmış genç müezzin Musa'nın Clara ve Yakup ile kesişen hayatının öyküsü anlatılır. Musa, İstanbul'da caminin ona tahsis ettiği daireye yerleşir. Yan dairede, yaşlı rahibe Anna ve onun bakımını üstlenmiş olan Clara yaşamaktadır. Clara'nın İtalyan annesi, onu doğurmadan hemen önce İstanbul'daki bir kiliseye sığınmış ve Clara'nın doğumu kilisedeki

rahibelerin yardımıyla gerçekleşmiştir. Clara'nın annesi bu doğum sırasında ölmüş ve Clara kilisedeki rahibe Anna tarafından büyütülmüştür. Clara'nın babası Yakup ise gençliğinde siyasi nedenlerle hapse girmiş ve kızını hiç tanıyamamıştır. Yakup, İstanbul'da bir sahaf dükkânı işletmekte ve kızı olduğunu bildiği Clara'yı görmek için sıklıkla Clara'nın çalıştığı kiliseye gitmektedir. Filmin anlatısı ilerler ve birbirinden çok uzak gibi görünen bu üç insan arasında bir dostluk kurulur. Musa, Clara'ya aşıktır fakat aşkını onunla paylaşma cesaretini gösteremez. Yakup ise Clara'ya onun babası olduğunu söyleme cesaretini gösteremez. Bu üç insan birbirlerinin hemen yanı başında dururlar ama sanki konuşurlarsa büyü bozulacakmışçasına, konuşmaları gereken konularda sessizliklerini sürdürürler.

Filmde onları yalnız başlarına, iki kişilik ya da üç kişilik tefekkürler içinde görürüz. Filmin genel anlatısına bakıldığında, Yakup ve Musa'nın derin düşünceye dalmalarının sebeplerini tahmin etmek zor değildir. Her ikisi de içlerinde Clara'ya yönelik bir sırrı taşırlar. Her ikisi de konuşmak isteyip, buna cesaret gösteremezler. Yakup ve Musa'nın durumları anlatı boyunca neredeyse birbirine eşitlenir ve özdeş hale gelir. Filmin diyalogları ile de bu özdeşlik desteklenir. Bir gün birlikte kahve içtikleri bir öğle vakti, Musa, Yakup'a neden Clara'ya babası olduğunu açıklamadığını sorar:

- Musa: Yakup abi?
- Yakup: Hımmm?
- Musa: Clara'ya söyleyecek misin?
- Yakup: Korkuyorum.
- Musa: Ben söylesem?
- Yakup: Olmaz.

- Musa: Sebep?
- Yakup: Daha zamanı gelmedi.

Sonraki sahnelerden birinde, Yakup, Musa'ya Clara'ya olan aşkını açıklayıp açıklamayacağını sorar. Aralarında geçen diyalog yukarıdakinin çok benzeridir.

- Yakup: Bugün Clara'ya söylersin herhalde?
- Musa: Yok abi söyleyemem.
- Yakup: Neden?
- Musa: Korkuyorum.
- Yakup: Ben söyleyeyim?
- Musa: Olmaz abi.
- Yakup: Sebep?
- Musa: Daha zamanı gelmedi.

Her iki diyalogun birbirine benzerliği, Yakup ve Musa'nın durumundaki benzerliği de ortaya çıkarır. Deniz kenarında yapılan tefekkürler kuşkusuz her ikisinin de kişisel sırlarını Clara'ya ne zaman ve nasıl açıklayacakları üzerinedir. Clara'nın ise ne düşündüğü konusunda izleyiciye en ufak bir ipucu bile verilmez. Kendisini büyüten rahibe Anna'yı kaybeden Clara İtalya'ya geri dönmek ile İstanbul'da kalmak arasında ikilemdedir. Clara bu ikilemi dile getirmese de filmin sonunda İtalya'ya dönerek kararını açık edecektir.

Uzak İhtimal (İmge 48)

Uzak İhtimal (İmge 49)

Uzak İhtimal (İmge 50)

Uzak İhtimal (İmge 51)

Uzak İhtimal (İmge 52)

İki kişilik bir başka tefekkür sahnesi *Gelecek Uzun Sürer* filminde yer alır. Sumru ile Ahmet bir nehir kenarındadır. Bir süre konuşmadan suya bakan karakterler, onları yan yana getiren yolculukları üzerine düşünürler belki uzun uzun. Birlikte ama ayrı ayrı içine daldıkları tefekkürlerinin sessizliğini ilk bozan Sumru olur; Ahmet'e bir ses kaydı dinletmek ister. Füruğ Ferruhzad'ın bir şiiridir kayıttaki:

Belki hayat
Bir kadının elinde sepetiyle her gün geçtiği uzun bir cadde
Belki hayat
Bir adamın kendini dala astığı bir ip
Belki hayat

Okuldan eve dönen bir çocuk

Filmin açılış sorusunu[25] hiç unutmadan, ağıtlar topladıkları yolculuklarına devam eden Ahmet ve Sumru birlikte nehir kenarında "Peki ya hayat nedir?" sorusunu kendilerine sorar gibidir. Hayat, ağıtlar yakan kadınlar için nedir, ölen adamlar ve okuldan eve gelen çocuklar için nedir? Hayat Sumru ve Ahmet için nedir? Sisli nehir kıyısı sorular sordurur Ahmet ve Sumru'ya... Bu sorular üzerine tefekküre çağırır. Cevaplar ise sisli perdenin ardında kalır her seferinde. Film bittiğinde izleyici, cevaplanmak üzere bekleyen sorularla ayrılır ve belki de kendi tefekkür mekânına doğru o cevapları bulmak üzere yol alır. Filmsel imgenin yolculuğu film bittiğinde bitmez ne de olsa... O, onu gören her izleyiciyle birlikte yolculuğuna devam eder.

Gelecek Uzun Sürer (İmge 53)

[25] Savaş bir gün biterse kendimize şunu sormalıyız. Peki ya ölüleri ne yapacağız? Neden öldüler? (Cesare Pavese)

Nötr Alanda Enerji Boşalımı

Suya Bakma sahnelerinin son örneklerini, filmin dönüm noktası olan ve anlatıda enerji boşalımı sağlayan sinematografik tercihler oluşturur. Bu imgelerin filmlerde belirdiği anlar, karakterlerin o ana kadar açığa vurulmamış kararları aldıkları ya da daha önce muğlak olan düşüncelerini açığa vurdukları anlar olarak tanımlanabilir. *Su Kenarı* bu anlar için nötr bir arka plan sunar ve böylelikle sinematografik bir tercihe dönüşür.

Çamur filminde ise *Suya Bakma* Sahnesi filmin en son sahnesi olarak karşımıza çıkar. Ayşe, Ali'yi ve Temel'i, eski nişanlısının karıştığı heykel kaçakçılığı nedeniyle çıkan bir çatışmada kaybeder. Yumurtalıklarından zarar görmüş olan Ayşe, daha önce Temel'in Rum-Türk barışını sağlamak adına yaptığı bir enstalasyon için, her iki taraftan da aldığı dondurulmuş spermlerden, kardeşi Ali'ye ait olanı alır ve daha önce hastası olan bir kadının kızının dondurulmuş yumurtalarıyla suni döllenme yoluyla birleştirerek, kendine enjekte ettirir ve bu yolla ikiz çocuk sahibi olur. Su imgesinin karşımıza çıktığı final sahnesi filmin enerjisinin boşaldığı sahnedir. Film karakterlerinin hepsi ölmüştür. Yalnızca Ayşe yaşamaya devam etmektedir. İkiz çocuk sahibi olmuştur ve deniz kıyısında Temel'in heykellerinden biriyle ve çocuklarıyla oturup denize bakmaktadır. Bu sahne, ölmüş olan Temel'in heykellerinden birinin varlığı ile Temel'in de varlığını anımsatmakta, Ayşe, iki çocuğu ve Temel'in varlığını anımsatan heykel ile birlikte bir "aile" izlenimi vermektedir.

Aile kurma-kuramama gerilimi filmin tüm anlatısı boyunca duyumsanmıştır. Filmin anlam düzeyinde ise farklı kurgulanan bir hikâye vardır. Ayşe, uzun süre nişanlı kaldığı Halil'den hamile kalmış fakat bu hamilelik sonucunda, bebeğini

kaybetmiş, ayrıca yumurtalıkları da zarar görmüştür. Bir daha anne olma şansı yoktur. Halil ile uzun süredir nişanlı olmaları ama evli olmamaları, Ayşe'nin kardeşi Ali'den başka ailesinden kimsenin olmaması, Temel ile ilişkileri henüz çok yeniyken Temel'in ölümü gibi nedenlerle, Ayşe'nin hep kurmak istediği ama tüm bu engellerden dolayı bir türlü kuramamış olduğu aile, filmin sonunda, suni yollarla da olsa kurulur. Ayşe doğal ve kendiliğinden elde edemediği aileyi, kendi elleriyle yaratır. Film boyunca sürekli ertelenen, ama filmin alt metni olarak sürekli var olmaya devam eden, "aile kurma arzusu", filmin sonunda tamamlanmış olur. Son sahne, ölü karakterleri de içine alacak şekilde genişler. Temel'in yaşarken ürettiği heykeller ve Ali'nin spermleri yardımıyla doğmuş ikizler, Ayşe ile birlikte denize bakmaktadır. Bu sahnede anlatının başlangıcından bu yana ertelenen, yüzeye çıkmayan, anlatının asıl odak noktasını oluşturmasa da varlığını duyumsatan aile arzusu giderilmiştir. Tam da bu yönüyle hem filmin asıl anlatısı sonlandırılmış, hem de ikincil düzeyde işleyen ve filmin hikâye boyutundan çok, karakterin arzusu olarak kendini hissettiren arzu doyuma ulaştırılmıştır. Ertelenen arzunun doyuma ulaştırılması da bir tür enerji boşalımı gibi işlev görür.

Burada Aristotelesçi anlamda bir katharsisten bahsetmiyoruz. Aristoteles, trajedinin sonunda ulaşılan mutlu sonun, komediden farklı olarak kathartik bir rahatlama (*purgation*) yarattığını söyler. Aristoteles'e göre trajedide düğümlenen eylemlerin en sonunda mutlu sona ulaştıracak şekilde çözülmesi –örneğin yetenekli kişinin başarıya ulaşmaktan çeşitli ketlenmeler yoluyla alıkonularak, başarının hikâyenin sonuna kadar ertelenmesi ve hikâyenin en sonunda başarıya ulaşılması– acıma ve korku duygularının "fazlasının" temizlenmesini ve

daha dengeli bir duygu durumuna geçilmesini sağlar. Aristoteles'e göre, iyileşme bu duyguların tamamının temizlenmesi değil, bu duygulardaki aşırılığın giderilmesi yoluyla sağlanır. Böylece kişi, aşırı duygularını yatıştırır ve daha dengeli bir duygusal duruma erişir (1996, s.39). *Çamur* filmindeki enerji boşalımı ise böyle doğrudan bir kathartik etki yaratmaz. Filmde "aile kurma" anlatının merkezine yerleşen bir arzu değildir. Arzulanan aile tüm filmin alt metnine yerleşir, varlığını duyumsatır ancak yüzeye çıkmaz. Dolayısıyla da Ayşe'nin suni yöntemle kurduğu aile, izleyicide katharsis yaratmaz. Filmin ikincil düzeyde "biriktirdiği" ve izleyiciye çeşitli yollarla duyumsattığı aile arzusu filmin sonunda doyuma ulaştırılır. Böylelikle kathartik olmasa da bir enerji boşalımı sağlanır. Tatmin edilen arzu hiçbir kötücül duygunun temizlenmesi işlevi görmez. Ayrıca, arzu ana metnin temel odağı olmadığı için tatmine ulaştırılmasa da, filmin ana anlatısını doğrudan etkilemeyecektir.

Bu filmde sözü edilen dönüm noktası ve enerji boşalımı sahnelerinin *Su Kenarı*nda gerçekleşmesinin suyun nötralize eden özelliğinden kaynaklandığı ileri sürülebilir. Su kenarları, diğer arka planların kolaylıkla yapabileceği gibi görüntüsel gürültüye yer vermez. Başka bir deyişle, herhangi başka bir mekânsal tercihin neden olabileceği tüm diğer çağrışımları nötrleştirerek, duyumsamanın odak noktasını yönetmenin istediği yöne çekmeye yardımcı olurlar. Dolayısıyla her iki filmin sözü edilen sahnelerinde *Su Kenarı/Deniz* bir nötr dekor oluşturarak, ilgi odağını anlatının gerekliliklerine çekme işlevi görür.

Çamur (İmge 54)

Gelecek Uzun Sürer filminde de böyle bir alt metin olarak işleyen ve yine su kenarında çözülen bir başka gerilim vardır. Ahmet ile Sumru'nun yol arkadaşlıklarının aşka dönüşüp dönüşmeyeceği gerilimi, film süresince bir alt metin olarak izleyiciye aktarılır. İzleyici sürekli yeni yeşerecek olan aşkın ilk işaretlerini fark edebilmek için tetiktedir. Metnin temel çatışması olarak hiçbir şekilde karşımıza çıkmayan bu gerilim, bir alt metin olarak sürekli beslenir. Ahmet'in Sumru'ya karşı hissettiklerinden az çok haberdar oluruz. Bir sahnede, Ahmet tıraş olduktan sonra aynaya bakarak kendisiyle neşeli bir konuşma yapar: "Ulan oğlum. Ne Mastroni'si, ne Belmando'su, ne De Niro'su? Görmüyor musun? Bir İstanbulluyu gördün, havaya girdin. Tipsizsin vallahi billahi" Bu konuşmada Ahmet'in Sumru'ya karşı duyguları sezilir.

Sumru'nun ise henüz yüzleşilmemiş geçmişi, Ahmet ile ilişkisinin yol arkadaşlığının ötesine geçmesine engel olur. Sumru'nun eskiden aşık olduğu Harun, adı konulmamış olan o savaşa katılmaya gitmiştir. Sumru, Harun'un gidişini kendisine bıraktığı notla öğrenmiş ve bir daha da ondan haber al-

mamıştır. Filmin sonlarına doğru Ahmet ile yapacakları yolculuk onları terk edilmiş bir köye, Harun'un mezarına götürecektir. Ahmet, Sumru'nun kendisini ağıt toplamaya bu coğrafyaya getiren kişisel hikâyesini, ondan hiç uzun uzun dinleyemese de, bilir. Soru sormaz, Sumru'yu konuşmaya zorlamaz. Sumru'nun kendi iç yolculuğuna saygılı davranır. Öte yandan Sumru'ya karşı hislerinin gerilimini de yaşar. Filmin sahnelerinden birinde, evine film izlemeye gelen arkadaşı Kuto ile yaptıkları konuşmada yüzeye çıkar bu gerilim.

- Kuto: Ahmet abi, yok mu bana göre bir film izleyeyim?

- Ahmet: Kuto, senin işin yok mu ya? Gitmeyecek misin evine?

- Kuto: Valla, abi ben de senin gibiyim. Geceleri yatamıyorum. Uykum gelmiyor geceleri. (Bir süre korsan DVD'leri inceler) Ahmet abi, sen o kızla ne yaptın? Ayrıldınız mı beraber misiniz?

- Ahmet: (Hafifçe kızarak, masada duran çay bardağını alır) Bardağı kafanın ortasına fırlatırım ha!

Ahmet, Sumru ile ilgili konuşmak istemez. Hislerini ne kendisine, ne Kuto'ya ne de Sumru'ya anlatır. Ağıt topladıkları yolculuğun önceliğini değiştirmek istemez; belki de Sumru'nun geçmişle hesaplaşmanın bitmesini beklemek ister. Sumru, Hakkari'ye Harun'un köyünü görmeye giderken Ahmet'in de kendine eşlik etmesini ister. Ahmet, bu isteği önce reddeder, sonra Sumru'yu bu yolculukta yalnız bırakmak istemez. Ona eşlik eder. Arabayla çıktıkları yolculuk sırasında bir göl kenarında mola verirler. Göle birlikte bakan Ahmet ve Sumru'nun ilişkisine dair tüm enerji filmin bu sahnesinde boşalır. Ahmet ve Sumru birlikte banka uzanırlar. Yan yana uzandıkları bu sahnede izleyici aşka dair ilk işareti görmeyi bekler. Fakat beklenti gerçekleşmeyecek, yağmaya başlayan yağmurla daha da huzursuz olan Sumru'nun kalkışı, Ahmet'i

hem o tekil çerçeve içinde, hem de filmsel evrende yalnız bırakacaktır. Ahmet'in ve izleyicinin aşka ilişkin beklentisi bir anlamda bu göl kenarında "suya düşer". Sumru'nun geçmişle hesaplaşması bitmeden, aşk gerçekleşmeyen bir ihtimal olarak kalmaya devam edecektir. Ahmet'in kendi iç hazırlığını tamamlaması yetmez, Sumru henüz bunun için hazır değildir. Anlatının aşka dair yarattığı gerilim, göl kenarındaki sahnede izleyicinin beklentisinin aksi yönde çözülür. Aşk oluşacaksa bile anlatının film bittikten sonra da süren kör alanında, belki bir gün oluşacaktır. Şimdilik izleyicinin filmle ilgili sorduğu sorulara eklenen bir üçüncü soru olarak kalmaya devam eder: "Savaşta ölenler neden öldüler? Peki ya hayat nedir? Peki ya aşk?"

Gelecek Uzun Sürer (İmge 55)

Gelecek Uzun Sürer (İmge 56)

Gelecek Uzun Sürer (İmge 57)

Nostofobinin İlacı Toprak Ana

Toprakta Uyuma/ Uzanma yeni Türkiye sinemasında tekrarlanan imgelerden biridir. Bu imge, *Yumurta*, *Bal*, *Beş Vakit* ve *Hayat Var* filmlerinde, bazen tekil bir sahne olarak bazen de aynı metin içinde tekrarlayan bir imge olarak karşımıza çıkar. "Jung, ateş ve hava elementlerinin aktif, su ve toprağın ise pasif elementler olduğunu belirtir. Jung'a göre ateş ve hava aktif olmaları dolayısıyla maskülen ve yaratıcı bir karaktere sahiptir, su ve toprak ise alıcı ve boyun eğen özelliklerinden ötürü

pasif ve feminendir" (Jung'dan aktaran Cirlot, 1971, s.95). Jung'un sözünü ettiği feminen element toprak, yeni Türkiye sineması metinlerinde de karşımıza bu feminen özelliğiyle çıkar. Filmlerde genellikle anneye geri dönme arzusu ile eve dönüş korkusu birlikte görülür. Toprak, annenin ikamesi haline gelirken, ev nostofobik çağrışımlardan dolayı dışarı itilir. Karakterler, ev yerine toprakta, ya da başka bir ifadeyle "anne kucağında" uyurlar/uzanırlar.

Eve dönüş korkusu, diğer adıyla *nostofobi*, ev ve eve ilişkin korkuları kapsar ve şöyle tanımlanır:

> Bazı yetişkinler eve dönmeye ilişkin çocukluklarından kalma bir korkuya sahip olabilirler. Genellikle bunun nedeni eve döndüklerinde, evi bıraktıkları gibi bulamayacaklarından, ebeveynlerin ya da diğer aile üyelerinin artık orada olmayacağından ya da eve döndüklerinde iyi karşılanmayıp, kabul görmeyeceklerinden kaynaklanan kaygılardır. Bazı bireyler çocukluklarındaki gibi hatırlamayı tercih edebilirler ve yıllarca süren eve dönüş korkusunu içselleştirebilirler. Bazen ev, eş ya da diğer aile bireyleriyle olan bir çatışma ile ilişkilendirilir ve eve dönmek kaygı verici olabilir" (Doctor, Kahn & Adamec, 2008, s.277).

Yeni Türkiye sinemasında bu imgelerin karşımıza çıktığı filmlerde toprak adeta filmin karakterlerine bir beşik olur. Onlar için dönmekten korkulan ya da kaygı duyulan evlerinin yerine geçerek, dışarıdaki bir sığınağa dönüşür. Toprak, üzerinde yatılarak bir süre zaman geçirildiğinde, bir anlamda eve yönelik kaygıları hafifletir ve annenin hafızalardaki ilk sıcaklığını yeniden hatırlatır. Dolayısıyla, toprak elementi iki duyumun aynı anda göstereni haline gelir. Her iki duyum da "ko-

runak"[26] ihtiyacı ile ilgilidir. Korunak sözcüğü Türkçe'de hem "sığınılacak yer" anlamında, hem de "korunma duygusu sağlayan kişi" anlamında kullanılmaktadır. Bu durumda, toprak elementinin üzerine uzanan karakterler için hem bir "ev" olduğu, hem de evdeki korunaklığının kişi olarak karşılığı olan "anne" olduğu söylenebilir.

Carl Gustav Jung, anne arketiplerinin birinin "toprak" olduğunu söyler ve annelik arketipinin çift yönlü olduğunu belirtir:

> Anne arketipinin özellikleri "annelik" ile ilgilidir; dişinin sihirli otoritesi; aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri; yararlı içgüdü ya da itki; gizli, saklı, karanlık olan, uçurum, ölüler dünyası, yutan, baştan çıkaran ve zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan (2009, s.22).

Jung'un tanımladığı anne arketipinde hem güçlendirici bir nitelik ve yenileme gücü hem de karanlık ve korku duygusu birlikte yer alır. Platon, doğurganlık ve üretkenlik için, "kadının toprağa değil, toprağın kadına bir örnek oluşturduğunu" söyler. "Çünkü toprak, dişiliğin yaratıcı yanının temsilidir, tüm bitkisel hayatı yönetir; "döllenmenin ve doğumun" tüm ilksel ve derin sırlarını barındırır. Bu nedenle, dişiliğin en yüksek ve en temel gizemleri toprak ve onun dönüşümü ile sembolize edilir" (Platon'dan aktaran Neumann, 1963, s.51). Yeni

---

[26] Türk Dil Kurumu'nun Büyük Türkçe Sözlüğünde "korunak" kelimesinin anlamı şu şekilde verilmiştir: "1. Tehlikeden kurtulmak, korunmak için yapılmış yer. 2. Sığınılan, saklanılan yapı, mağara gibi yer: Öyle bir savaştayım ki sığınağı, korunağı yok. -T. Oflazoğlu. 3. mec. Koruyan, esirgeyen, saklayan kimse."

Türk Dil Kurumu (t.y) Erişim Tarihi: 05.05.2010 http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori= verilst&kelime=korunak&ayn=tam

üreyen yaşamın tipik imgelerinden biri, topraktan fışkırmış olan bir filizdir. Neumann, bu hemen herkesin imgeleminde kısa sürede yerini alabilecek olan imgenin temel kaynağının, toprağın karanlık rahminden doğup, dünyanın ışığını görme olarak da tarif edilebilecek yaşamın izdüşümsel bir yansıması olduğunu söyler. Yaşam, öncesi bilinmeyen bir karanlıktan doğum yoluyla dünyanın aydınlığına erişerek başlar. Bilinçlilik de bu içine doğulan aydınlıkla birlikte kazanılmaya başlanır. Büyüme sembolizmi ve bilinçlilik arasında kurulan arketipik bağlantı, genelde karanlıktan (toprak, gece, karanlık ve bilinçaltı vb.) aydınlığa geçmek (günışığı ve bilinçlilik) düzleminde işleyecek şekilde kurulur (Neumann, 1963, s.65).

Yeni Türkiye sinemasındaki *toprakta uyuma* sahneleri, genellikle annenin yeniden doğuşa yardımcı olabilecek, iyileştirici gücünü çağırır. Ruhsal yenilenme için göreve çağırılan anne, her zaman kişisel annenin kendisi değildir. Çağırılan, annenin verdiği korunaklılık duygusudur. Başka bir deyişle, toprak-ana arketipi olarak da kolektif bilinçte yer edinmiş bir gösteren haline gelen annenin sağladığı korunaklılık duygusudur. Anne figürünün her zaman içkin olarak taşıdığı "doğuş" ya da "yeniden doğuşa" yönelik çağrışımlarından hareketle karakterlerin sembolik olarak yeniden doğuş için "arketipik anneyi" göreve çağırdıklarını söyleyebiliriz

Eve gitmenin, ya da başka bir deyişle *korunak-mekâna* sığınmanın kaygıya neden olduğu ya da imkânsızlaştığı, evin tüm koruyucu çağrışımlarından uzaklaşıp olumsuz anlamlar kazandığı durumlarda, karakterlerin toprakta uyuması; diğer bir korunak olan *korunak-kişiye* sığınma hali olarak tezahür eder. Filmlerdeki karakterlerin hemen hepsinin eve ilişkin korku-kaygı bileşimi duygulara sahip olması ve aynı anda an-

nenin sembolik ya da fiziksel varlığına karşı özlemleri bu şekilde açıklanabilir.

Hayat Var filminde, Hayat için *ev* bir yanı suyun kıyısında olan bir barakadır. Bu çalışmanın su ile ilgili olan kısmında da değinildiği üzere, su elementi Hayat için ferahlık getiren bir işleve sahip değildir; Hayat için su – Bachelard'ın deyimiyle – sürekli mücadele gerektiren, *ağır ve karanlık suya* dönüşmüştür. Evin öteki tarafındaki toprak alan ise Hayat için bir rahatlama alanıdır. Hayat'ın günlük yaşamının bir parçası haline gelmiş şiddetin etkisini, evin arka tarafındaki bahçede gezinen hindiye şiddet uygulayarak gidermeye çalışır.

Hayat'ın yaşamında üç ev vardır. Biri babası ve dedesiyle birlikte yaşadığı asıl evidir, diğeri zaman zaman gittiği annesi ve onun yeni eşinin, henüz bebek olan oğullarıyla birlikte yaşadıkları evdir. Üçüncü ev ise, komşuları Kamile'nin evidir. Babası ve dedesiyle birlikte yaşadığı ev bir psikolojik şiddet merkezidir. Hayat'ın babası yasadışı işlerle uğraşır ve ev hep bu yasadışılığın tehdidi altındadır. Babasının yasadışılığı, evi her an dağılabilecek, dağıtılabilecek, çok da sağlam olmayan, geçici bir mekânmış gibi algılanan ve bu doğrultuda yaşanan bir yer haline getirir. Hayat'ın zaman zaman gittiği annesinin evinde ise, babası olmayan başka bir adamın gölgesi vardır. Evin kuralları, üniformalı bir erkek tarafından–annesinin yeni eşi polistir– belirlenmiştir. Bu evde Hayat asla kendisi olarak kabul görmez. Evin kurallarının belirleyicisi olan erkek ve annesi tarafından sürekli "düzeltilmeye" çalışılır. Oturuşu düzeltilir, saçları kesilir, bazen de tartaklanır. Bebek olan kardeşine gösterilen ilgi kendisine gösterilmez. Üçüncü ev ise, babasının eve seks işçilerini getirip, onları yabancılarla buluşturduğu zamanlarda, Hayat'ı bıraktığı komşu Kamile'nin evidir. Kami-

le, Hayat'a "tavşanım" diye seslenir ve zaman zaman onu aşırı ilgisiyle boğar. Kamile yalnız bir kadındır ve Hayat için anne yerine geçen bir korunak olmak bir yana, Hayat onun için bir korunaktır. Hayat'ın varlığı, onun yalnızlığını giderir. Kamile, Hayat'a oyuncak bir bebekmiş gibi davranır. Hayat, istemediği halde ona yemek yedirir, onu lunaparka götürür, lunaparkta bindikleri oyuncak Hayat'ı rahatsız etmesine rağmen, ikinci kez binmeye zorlar. Evde oturdukları koltukta onu sürekli bedensel olarak bir köşeye sıkıştıracak şekilde çok yakınına oturur ve sürekli Hayat'ın ellerine, kollarına, yüzüne, saçlarına dokunur, öper.[27] Ona "güzel kızım benim" diye hitap eder. Hayat, tıpkı babasına, dedesine ve kardeşine "bakmak" durumunda olduğu gibi, Kamile'ye de "bakar". Kamile'nin evi Hayat için gerçek bir korunak olmaktan çok uzaktır, hatta kırmızı-yeşil ışıkları, yapay ve plastik havasıyla biraz da ürkütücüdür.

Her üç ev de, Hayat için gerçek bir korunaklılık duygusu sağlamaz. Her üçünde de duyumsanabilir bir "tekinsizlik" vardır. Her üçü de Hayat'tan yaşından büyük şeyleri talep ederken Hayat'ı barındırmak için koşullar koyarlar. Hayat için annesi de bir korunak değildir. Babasından ayrılıp başka bir adamla evlenmiş olan anne, Hayat için bir korunak olmak bir yana, onu her an yaralar. "İlk adet kanı geldiğinde, kızının kadınlığını yüzüne attığı tokatla karşılayan annesinden Hayat'ın öğreneceği bir şey yok; belki ancak kadınlığından utanmayı, onu bir yara gibi saklamayı öğrenebilir" diyen Altıntaş, tam da Hayat'ın annesinin onu her an yaralayan bu yönünü vurgulamaktadır (2009, s. 65).

---

[27] Şenay Aydemir, komşu Kamile'nin Hayat'a olan ilgisini cinsel bir taciz olarak yorumlar (2009, s. 136).

Evlerinin hemen arkasındaki toprak arazi, Hayat'ın kendine ait bir alan gibidir. Orada hiçbir kural koyucu, düzenleyici yoktur. Hayat bu alanı büyük bir özgürlükle kullanır. Ortalıkta başıboş gezen hindiyi kovalar, ona çeşitli nesnelerle vurur. Şiddet, bu kez Hayat tarafından uygulanmaktadır. Bu kovalamacaların arasında Hayat'ı bazen de toprakta yatarken görürüz. Toprak, hindiyi kovaladıktan hemen sonra, öfkeyi bir süreliğine yatıştırmanın getirdiği bir rahatlama/sakinleşme duygusuyla sığındığı, kimse tarafından rahatsız edilmeden bir süre vakit geçirdiği bir yerdir. Engin Ertan hem *Hayat Var* hem de *Beş Vakit* filmlerinde gördüğümüz bu sahnelerin "yetişkinler dünyasından bir kaçış, 'büyük'lerle günbegün yaşanan mücadelenin yorgunluğunun atıldığı yer" olarak tanımlar (2009, s.110).

Hayat, evde ya da daha da genişletip söylemek gerekirse, içinde bulunduğu her kapalı alanda farklı biçimlerde şiddete maruz kalırken, kendini "dışarıya atıp" doğaya sığındığında, toprağın güven veren kucağında bir süreliğine de olsa günlük hayatın şiddetinden uzaklaşma olanağı bulmaktadır. *Toprak*, Hayat için üzerinde yatıp, parmağını emebileceği sembolik bir anne kucağıdır. Onu şefkatle sarmalar, öfkesini yatıştırmasına izin verir. Hayat, evin kaygı yaratan halinden toprak-anaya sığınarak bir süreliğine uzaklaşır. Onun için bu toprakta uzanma zamanları, nostofobinin hafiflediği ve annenin yerine toprağın geçtiği zamanlardır.

Hayat Var (İmge 58)

Hayat Var (İmge 59)

Beş Vakit filminin çocukları da benzer şekilde fiziksel ve ruhsal şiddetle kuşatılmışlardır. Bu filmin evleri de korunak olmak bir yana, şiddet ve can sıkıntısıyla doludurlar. Çocuklar sıklıkla kendilerini dışarı atıp, birlikte doğada zaman geçirerek büyümeyi beklerler. Köydeki aileler ve okul, ya da daha geniş haliyle ele alırsak kültüre ait olan her şey sıklıkla kendilerinden "büyümelerini" talep eder. Büyüyüp köydeki işlere bakmaları, ev içinde yardım etmeleri, bir başka deyişle mümkün olduğu kadar çabuk, bedensel ve ruhsal erginliğe erişmeleridir

onlardan beklenen. Çocuklar ise kültürün baskısından kaçmak için sık sık doğaya sığınırlar.

"Ev" kültürün merkezidir. Orada baba ve babanın yasası vardır. Baba, düzene sokan ve kuralları koyandır. Kurallara uyulmadığında da, -bazen acımasızca- cezalandırandır. Babanın görevi, toplumsal sistemin devamını sağlamak için, çocuğa "düzeni" ve onun tüm kodlarını, kurallarını ve değerlerini öğretmektir. Köyün kimsesiz çobanını sopayla ölesiye dövdüğü için ihtiyar heyetinin karşısına çıkarılan Ahmet Ağa da, kendisini aynı çerçeveye yerleşen bir dil ile savunur:

> Ahmet Ağa: Tabii üç beş fıstık için değil. Bilsin, öğrensin başkasının malına dokunmamayı. Hepimizin koyunu, keçisi ona emanet.
>
> Heyetten bir yaşlı adam: E konuşarak anlat. Hayvan mı o?
>
> Ahmet Ağa: (Sesini yükselterek) Bana akıl vermeyin arkadaş!
>
> İmam: Kızma Ahmet Ağa. Ne kızarsın? Ama haksızsın. O çocuk, Allah'ın bu köye, bizlere emaneti. Ne anası var, ne babası.
>
> Ahmet Ağa: İyi ya işte, ben de babalık ediverdim.

Acar "erkeklik durumlarının psikopatolojisini anlamak için" bu sahnenin iyi bir örnek olduğunu söyler (2009, s.35). *Beş Vakit*'in babaları -ve bazen de anneleri- çocukları kendi bildikleri yöntemle terbiye etmeye çalışırken, çocuklar da bu terbiye edilme sırasında aldıkları yaraları doğada iyileştirmeye çalışırlar. Toprakta uyuma/uzanma imgeleri çocukların doğayla ilişkilerinin metaforik bir yansıması haline gelir. Bu imgeler aynı zamanda anlatının lineerliğini kırar ve filmin duyum düzleminde çalışarak fiziksel ve psikolojik şiddetin etkisini hem karakterler, hem izleyici için hafifletir. Ömer'in, Yakup'un ve Yıldız'ın toprağa karıştıkları açık hava uykuları, onları kültürün baskısından biraz uzaklaştırıp, her günkü eve dönüş kaygısını hafifletir. Çünkü akşam olduğunda eve dö-

nüş, onların aleyhine işleyen bir değerlendirme/hizaya sokma ile sonuçlanacaktır. Ömer gün içindeki "suçlarından", hizaya girmeye direnişlerinden dolayı aç bırakılarak cezalandırılır. Yakup, "Bu saate kadar sürteceğine anana yardım et biraz" diye azarlanır. Ellerini yıkamadan[28] sofraya oturduğu için babası tarafından tartaklanır. Yıldız, annesi tarafından babasına şikayet edilir:

- Yıldız'ın annesi: Şuna bir şey de. Kız haliyle dağlarda. Hava ararmadan eve gelmiyor. Onun yüzünden koyuna gidemedim.
- Yıldız'ın babası: Aman, sen de... Her gün değil ya.
- Yıldız'ın annesi: Koca kız. Gelecek, kardeşine bakacak! Yardım edecek!

Her üç çocuk için de, eve dönmek kaygı vericidir. Ev, hizaya girmek istemeyen çocukları, zorla hizaya sokan, ne yapıp, ne yapmayacaklarını zorla öğreten bir düzenleyici mekanizmadır. Doğa ise bu baskıdan kurtulup, huzur buldukları uçsuz bucaksız sığınaktır. Toprakta uyumak, çocukların her gün belirli düzeyde yaşadıkları eve dönüş korkusunu hafifletir ve savuşturur. Bazen de bir anne arketipi haline gelerek onları avutur.

[28] Yakup, öğretmenine aşıktır ve gittikleri bir gezide öğretmeninin ayağına batan dikeni çıkarmaya yardım eder. Bu esnada eline bulaşan kanı öğretmenini sürekli olarak hissedebilmek içim çocukça bir duyguyla yıkamak istemez. Babası tarafından ellerini yıkamaya zorlandığında ise bu onda büyük üzüntü yaratır.

Beş Vakit (İmge 60)

Beş Vakit (İmge 61)

Beş Vakit (İmge 62)

Beş Vakit (İmge 63)

Beş Vakit (İmge 64)

Beş Vakit (İmge 65)

Toprak-ev-anne ilişkisi *Yumurta* filminde de *Toprakta Uyuma* imgesi üzerinden işletilir. Yusuf, annesinin ölüm haberini aldıktan sonra İstanbul'dan, doğup büyüdüğü Tire kasabasına gider. Annesinin cenazesinden hemen sonra, Yusuf yemyeşil bir ormanın derinliklerinde kaybolur. Bir bıldırcın yumurtası bulur. Yumurta yere düşüp kırılır. Kuşlar uçuşur. Yusuf, bir ağacın altında uyuyakalmıştır ve birden irkilerek uyanır. Büker ve Akbulut yumurtanın "Yusuf'un yuva, ev arayışının bir göstergesi olduğunu" söyler (2009, s.37). Yuvasını henüz bulamamış Yusuf, toprağa sığınır. "Yusuf'un uykuya dalması, bir bakıma yumurta-yuva ilişkisi üzerinden, onun yuvaya yaptığı dönüşle de ilişkilidir" (Büker ve Akbulut, 2009, s.38).

Büker ve Akbulut'un belirttiği yumurta-yuva ilişkisine, toprağı da eklemek gerekir. Yusuf için toprak "ev"in geçici ikamesi olur. Yusuf eve dönüp uyumak yerine ormana gidip toprakta uyur. Toprak, hem henüz hazır olmadığı için dönmediği "ev"in geçici bir ikamesi olacak, hem de yeni kaybettiği annesine duyduğu, henüz çok yüzeye çıkmamış özlemin de göstergesi olacaktır. Yusuf için ev artık aynı ev değildir. Uzun süredir ziyaret etmediği bu eve dönüşü, annesinin kaybıyla birlikte gerçekleşmiştir. Bu evde artık "ayağına göre terlik[29]" bile yoktur. Yusuf için bu ev, "anne" demektir. Annenin kaybı ile birlikte evin anlamı değişmiştir. Nostofobi tanımının da içerdiği gibi, "eve döndüklerinde, evi bıraktıkları gibi bulmayacaklarından, ebeveynlerin ya da diğer aile üyelerinin artık orada olmayacağından" kaynaklanan kaygılar, Yusuf'u bir süre daha eve gitmekten alıkoyar. Bachelard, *Uzamın Poetikası*'nda insanın içine doğduğu evin yalnızca bir barınak değil, aynı zamanda bir düş mekânı olduğunu söyler:

---

[29] Filmin sahnelerinden birinde Yusuf, Ayla'nın verdiği ve kendisine küçük gelen kadın terliklerini giymeye çalışır.

> Doğduğumuz ev, bizi barındıran bir çatı olmaktan çok, düşleri barındıran bir çatıdır. O evin her kuytusu, düşlem barındıran bir kovuk olmuştu. Tikel düşlem alışkanlıkları edindik orada. [...] Böylece olumlu tüm koruma değerlerinin ötesinde, doğduğumuz evde düş değerleri oluşur; doğduğumuz ev yitip gittiğinde geriye değerler kalır. Sıkıntı odakları, yalnızlık odakları, düşlemlerin odakları, öbek öbek bir araya gelerek düşsel evi oluşturur; bu ev, doğduğumuz evin içine dağılan anılardan daha uzun ömürlüdür (2008, s.52-54).

Bachelard'ın belirttiği gibi, doğulan ev içindeki kişiler ve nesneler yoluyla imgelemimizde yer edinir. Bu kişilerin birinin kaybı ise, eve yönelik – geçici ya da kalıcı – bir anlam değişikliği yaratır. O kişilerle ve nesnelerle imgelemimizde başka bir yeri olan ev, kişilerin ya da nesnelerin kaybıyla artık yeni bir görünüme bürünür. Annesinin ölümüyle, Yusuf'un imgeleminde doğduğu evin karşılığı değişmiştir ve evin bu yeni görünümüyle karşılaşmak kaygı yaratıcıdır. Yusuf bu kaygıyı eve dönüşü mümkün olduğu kadar geciktirerek gidermeye çalışır. Annesinin cenazesinden hemen sonra ormana gider, doğa ile vakit geçirir. Kaybedilen annenin yerini alan toprağın iyileştirici gücü, Yusuf'un güç toplamasına yardımcı olur. Daha sonra kasabanın merkezinde bir berberde sakal tıraşı olur. Tıraş sırasında berberde uyuyakalır. Uyandığında gün batmıştır. "Eve dönme vakti" gelmiştir.

Döndüğünde kapıyı aralık bulur. Bachelard "kapı" adı altında çözümlenmesi gereken çok fazla düş olduğunu söyler. "Basit bir nesne, bir kapı, duraksama, aklını çelme, istek, güvenlik, özgürce kabulleniş, saygı imgeleri uyandırdığında, bir ruhun dünyasındaki her şey nasıl da somutlaşıyor! Kapadığımız, açtığımız tüm kapıların, yeniden açmak istediğimiz tüm kapıların öyküsünü anlatacak olsak, tüm yaşamımızı anlatmış oluruz" (2008, s.316-318). Yusuf için de bu aralık duran kapı,

yaşamındaki yeni bir eşiktir. Bu haliyle hem tanıdık, hem yabancıdır. Kamera öncelikle evin iç kısmından dışarıda durmakta olan Yusuf'u gösterir. Yusuf, eve hemen girmez. Önce kapı aralığından bir süre eve bakar. Sonra kapıyı yavaşça açarak, içeri girer. Evde annesi yerine, annesine yardımcı olan akraba kızı Ayla vardır. Ev, artık Yusuf için Ayla ile birlikte yeni bir anlam kazanacaktır.

Filmin sonlarına doğru Yusuf, Ayla ile birlikte annesinin adağını yerine getirdikten sonra, gönülsüzce başladığı kendi ruhuna doğru yolculuğun merkezi olan Tire'den ayrılıp, İstanbul'a dönmek için yola çıkar. Yolda ilerlerken bir anda anayoldan ayrılır ve yan yola saparak, terk edilmiş bir kahvehanede durur. Başını direksiyona dayar. Düşüncelere dalar, belki de uyur. Yusuf'un düşünceleri, filmin daha önceki birçok sahnesinde olduğu gibi, izleyiciye kapalıdır. Düşünceler sözcüklere, diyaloglara ya da eyleme dönüşmez. Yusuf'un "ruha yolculuğu"[30] kişiseldir. Yusuf, doğada yürümeye başlar; bu arada güneş batmakta, yavaş yavaş karanlık çökmektedir. İlerideki bir sürünün çoban köpeği, bir anda Yusuf'un üzerine atlar. Onu yere yatırır. Yusuf, tüm geceyi o başından ayrılmayan çoban köpeği ile birlikte, toprak üzerinde geçirir. Ağlar. Sürünün koruyucusu çoban köpeği, gece boyunca Yusuf'u da korur. Yusuf, o karanlık geceyi içinde biriktirdiği tüm ağırlıklardan arınarak geçirir. "Yusuf geçirdiği gecenin farkındadır, gözyaşları ile yıkar sıkıntılarını, kaygılarını, korkularını. Geçmişin 'ağırlığından' geçmişle yüzleşerek kurtulabilir kişi. Yusuf da bir anlamda, kendisi ile baş başa kalarak, doğanın için-

[30] *Yumurta: Ruha Yolculuk*, Seçil Büker ve Hasan Akbulut'un *Yumurta* filmi için yaptıkları çalışmanın başlığıdır. Büker ve Akbulut, tüm filmi Yusuf'un kendi ruhuna yaptığı bir yolculuk olarak okurlar. Bu metinde de bu tanımlama benzer şekilde kullanılmıştır.

de, kendine ve geçmişine eleştirel bakmayı başarır. Yüzleşmesi gerekenle yüzleşir ve özgürleşir" (Büker ve Akbulut, 2009, s. 158).

Toprak, bir süreliğine Yusuf'un yeni kaybettiği annesinin yerine geçmiş, onun iyileşmesine yardımcı olmuş, Büker ve Akbulut'un da vurguladığı üzere ağırlıklarını azaltmış, onun arınmasına eşlik etmiştir. Bu arınma, annenin yokluğunun sürekli güçlü bir şekilde duyumsandığı evde gerçekleşmez. Çünkü evin yeniden güvenli ve huzur duyulan bir korunak haline gelmesi için ruhta yazılı olan ilk halinin dönüştürülmesi gerekmektedir. İzleyici filmin daha sonraki sahnelerinde Tire'deki evin Yusuf için anlamının Ayla ile birlikte bir kez daha değişmeye başladığına tanık olacaktır. Yusuf'un İstanbul'a gitmek için yola çıkmasına rağmen, yan yola sapıp, doğaya karışmasında da böyle bir nedenin olduğu söylenebilir. Yusuf, geldiği ilk günden beri sürekli İstanbul'a dönmek istese de, Tire'de Ayla ile birlikte bulduğu "yuva hissi" onun gitmesine her seferinde engel olacaktır. Yusuf'un İstanbul'daki "barınağa[31]" geri dönme arzusu sönükleşmeye başlamış, Yusuf için, Ayla ile birlikte "ev" Tire'de yeniden inşa edilmeye başlanmıştır.

[31] Yusuf, İstanbul'da sahaf dükkânı işletmekte, aynı zamanda işlettiği dükkanda kalmaktadır. Büker ve Akbulut, sahaf gibi bir "kamusal alanın" bir dinginlik merkezi olup olamayacağını sorarlar ve Yusuf'un yaşadığı sahaf dükkanının bir ev değil, barınak olduğunu söylerler (2009, s. 29).

Yumurta (İmge 66)

Yumurta (İmge 67)

Yusuf üçlemesinin son filmi *Bal'da* evin anlamını değiştiren ise annenin değil, babanın kaybıdır. Yusuf, okulda okumayı öğrenemeyip bir türlü almayı başaramadığı kırmızı kurdeleyi sonunda almayı başardığı gün, babasının ölüm haberini alır. Babanın ölümü Yusuf için arıların, tahtadan gemilerin, babasıyla birlikte her gün bir yenisinin ismini öğrendiği çiçeklerin, konuşabilme yeteneğinin kaybıdır aynı zamanda. Babası öl-

düğünde ormanın sihri de kaybolur. Evine dönerken jandarmanın babasının ölüm haberini verdiğini gören Yusuf, geldiği yolda geri dönerek ormanda kaybolur. Çok iyi bildiği orman, yol gösterici babasının yokluğunda bir labirente dönüşmüştür. Karanlık çöker. Küçük Yusuf ormanda bir ağacın altında uyuyakalır. Kaybedilen babanın acısı, Karadeniz'in yükseklerindeki dağ evinin anlamını Yusuf için kalıcı olarak değiştirmiştir. Babanın kaybı, onsuz tekinsizleşen ormanda bir ağacın altında, toprağa sığınılarak atılmaya çalışılır. Üçlemenin son filmi, Yusuf'un ağacın altında uyuduğu bu final sahnesiyle sonlanır. Bize, diğer iki filmi, *Yumurta* ve *Süt*'ü hatırlatarak ve o filmlerin imgesini yaralayan eksikliğin oluştuğu ilk anı göstererek.

Bal (İmge 68)

Bal (İmge 69)

Ateşin Kaybı

Deleuze, iki türlü düşünce ve sinema ilişkisinden söz eder. Bunlardan birincisi "imgeden doğan düşüncedir". İmgeden doğan düşünce sinematografik imgenin kendisinin hareketidir. Otomatik hareket, tinsel bir otomatlık yaratımına da yol açar. Tinsel otomatlık, düşünmek için gerekli olan odaklanma olasılığının önüne geçer. Deleuze'e göre hareket-imge sinemasının tam olarak yaptığı budur. Günümüz klasik anlatı Hollywood sineması olarak örnekleyebileceğimiz hareket-imge sineması, Deleuze'e göre kitlelerin sinemasıdır. Deleuze'un sözünü ettiği ikinci imge-düşünce ilişkisi "düşünceden doğan imge" olarak karşımıza çıkar. Düşünceden doğan imgede, imgeye anlam filmin bütünü tarafından kazandırılır. Burada bütüne yayılmış bir füzyon vardır. Bütünden doğan düşünce imgelerde metaforlar aracılığıyla görünür olur ve kendini açığa vurur. " 'Bütün' sürekli bir açıklığa sahiptir, imgeler her sekansı içselleştirirken aynı zamanda bu sekans tarafından dışsallaştırılır (1997b, s. 156-161).

Deleuze bu iki imge-düşünce ilişkisine bir yenisini daha ekler. Bu ilişki duyu-motor ilişkisiyle işleyen insan-doğa birlikteliği olarak tanımlanabilir. Bu ilişki insanı, doğa içinde görüntüleyerek dışsallaştırılır. Deleuze bu ilişkiyi *Potemkin Zırhlısı* filminden verdiği örnekle açıklar. Deleuze'e göre *Potemkin Zırhlısı*, kurban insanın yası etrafında üç elementi, hava, su ve toprağı, uyumlu olarak açığa çıkarırken, insanın/izleyicinin filme tepkisi kendisini dördüncü element olan ateşin devrimci bir şekilde yeniden alevlenmesi şeklinde ortaya çıkaracaktır (1997b, s.161-162). Başka bir deyişle su, hava ve toprak elementleri filmin imge rejimin önemli parçaları haline gelirken, film izleyicinin devrimci ruhunu ateşleyerek dördüncü elementi filme dışarıdan eklemleyecektir.

Yeni Türkiye sinemasında ateş elementinin neden hava, su, toprak kadar tekrar eden bir imge haline gelmediği üzerine, Deleuze'un *Potemkin Zırhlısı* filmi örneği üzerinden yaptığı gibi yapılandırılmış düşünceler öne sürebilir mi, emin değilim. Yine de imgesel ateşin yokluğunun nedenleri üzerine bir düşünme pratiği geliştirmeye çalışılabilir. Ateş üzerine düşünce üreten filozoflardan biri diğer üç element üzerine çalışmalarına daha önce de değindiğimiz Bachelard'dır. Bachelard'ın *Ateşin Psikanalizi* ve *Mumun Alevi*[32] adlı iki çalışması, ateşin bir element olarak maddi özelliklerinin imgelemde yarattığı düşünceler üzerinedir. Bu çalışmaların her ikisi de Bachelard'ın maddesel imgelem olarak incelediği, hava, su, toprak elementleri üzerine ürettiği felsefi düşüncelerle uyumludur. Bachelard'ın ateşin yapısal özelliklerinin imgelemde yarattıkları üzerine birçok önermesi vardır. Bu önermelerin temelinde ise,

[32] *Ateşin Psikanalizi* adlı çalışma, *Ateşin Tin Çözümlemesi* adıyla da yayımlanmıştır.

ateşin en uç karşıtlıkları yapısında barındıran bir element olması yatar.

> *Yavaşça değişen her şey hayatla açıklanırsa, hızla değişen her şey de ateşle açıklanır.*[33] Ateş üstün-canlıdır. Ateş mahremdir ve evrenseldir. Kalbimizde yaşar. Gökyüzünde yaşar. Tözün derinliklerinden çıkıp kendini bir aşk gibi sunar. Maddenin içine dalıp saklanır, kin ve intikam gibi gizli, görünmez. Bütün olaylar arasında, iki karşıt değerlendirmeyi, iyi ile kötüyü aynı açık seçiklikle kabul edebilen yalnız odur. Cennet'te parıldar. Cehennem'de yanar. Tatlılık ve işkencedir. Mutfak ve kıyamettir. Ocağın yakınında uslu uslu oturan çocuk için hazdır; ama alevleriyle çok yakından oynamak isteyince her itaatsizliği cezalandırır. Huzurdur ve saygıdır. Esirgeyici ve korkunç, iyi ve kötü bir tanrıdır. Kendisiyle çelişebilir: dolayısıyla evrensel açıklama ilkelerinden biridir (Bachelard, 1995, s.13).

Ateşin hızla değiştiren doğası klasik anlatı sinemasının, özellikle Hollywood aksiyon filmlerinin sıklıkla başvurduğu bir sinematografik araç haline gelmesine neden olmuştur. Patlayan arabalar, evler, mekânlar, bir anda alevler içinde kalan şehirler, ateşli silahlar özellikle Hollywood aksiyon sinemasında sıklıkla karşımıza çıkar. Bunun nedenlerinden biri de, klasik anlatı sinemasının daha önce de tartışıldığı gibi hareket-imge sinemasına özdeş olarak, duyu-motor süreçleri içinde sürekli olarak bir imgeden diğerine değişiklik gerektirmesidir. Eylem ve durum bağıntıları, zaman-mekân devamlılığı, karakterlerin değişimi klasik anlatı sineması içinde her an ileriye doğru itilen bir hareket içinde gerçekleşir. Klasik anlatı sinemasında anlatının gerektirdiği hızlı değişiklikler, ateş elementinin sinematografik olarak içerilmesine olanak sağlar. Böylelikle aksiyon sineması patlayan arabalar, silahlar, evler ve şehirler ile sinema, bir "gösteri sineması" halini alır. Geoff King, yeni Hollywood aksiyon sinemasında sık sık görülen patlama-

[33] İtalik vurgulama yazara aittir.

ların ve ateş toplarının bu sinemanın "kilit elementlerinden biri olduğunu ve genellikle filmin 36. 106. ve 115. dakikalarında bir sinematografik imge olarak devreye girdiğini" belirtir (2002, s.189). Hayward da aksiyon filmlerinin özelliklerini benzer şekilde tanımlar: "Aksiyon filmleri büyük miktarda prodüksiyon giderleri olan ve izleyiciyi aksiyon içerikli imgelerle bir şiddet hız trenine bindirmeyi hedefleyen filmlerdir. [...] Silahlı çatışmalar, araba takipleri ve kazaları ile ilerleyen; ateş topları patlamaları ve yıkılan binalarla (hatta dünyalarla) anlatıyı zirveye (*climax*) taşıyan, her türde patlayıcı uylaşım bu filmlerde içerilir. Gözler için ne büyük bir bayram!" (2006, s.5).

Bu noktada bir kez daha gösteri sineması ile sanat sineması arasındaki kaçınılmaz ayrıma geri döneriz. Pezzella, "gösteri sinemasının simülakr ürettiğini ve görüntünün yapaylığını olabildiğince gizlediğini" söylerken onu kesin olarak sanat sinemasından ayırır:

> Bu büyüsel-mimetik temelle kurulan farklı ilişki, gösteri sinemasıyla eleştirel-anlatımcı sinemanın yollarını ayırır. İlki, bütünüyle simülakr'ların üretilmesine ve onların büyüleyici iktidarına kapılmıştır. Temsilin belirgin doğalcılığı yaşanmış deneyimle kurgu arasındaki farkı azaltırken, yeniden üretilmiş nesnenin yokluğu ve görüntünün yapaylığı olabildiğince gizlenir. Eleştirel-anlatımcı sinema ise tam aksine, görüntülerin doğal olmayan yapısını öne çıkarmaya ve onların apaçıklıklarını belirtmeye çalışır. O da, sinematografik görüntünün özüne ait olan mimetik güçten ayrılmamayı başaramaz, ancak "gerçeklik etkisi"nin temsilin en son sonucu değil, sadece başlangıcı olduğu bir biçimi düşünmeye ve geliştirmeye çalışır. Gösteri sineması gerçekliğin bir simülakr'ıyla dogmatik bir özdeşleşme yaratmaya, anlatımcı sinema ise görüntünün gerçekliğini ve uzaklığını vurgulamaya çalışır (2006, s. 42-43).

Ateşin kullanımına yönelik farklı tutumlar, bu iki farklı sinema anlayışı arasındaki mesafeden kaynaklanır. Gösteri si-

neması, görüntünün yapaylığını mümkün olduğu kadar gizlemeye ve izleyici özdeşliğini sağlayarak, kathartik bir etki yaratmaya güdülenmiştir. Pezzella'nın eleştirel-anlatımcı sinema olarak tanımladığı sanat sineması ise bu özdeşliği kırarak, izleyiciyi eleştirel bir imgesel alana çağırır. Dolayısıyla, ateş, Bachelard'ın da vurguladığı üzere, *yavaşça değiştiren hayata karşılık, bir anda değiştiren* bir element olarak "sanat sineması"nın genel film biçemine uzak bir elementtir. Bu nedenle, hareketten ziyade zamanı görünür kılmaya çalışarak, saf optik ve sessel imgeler yaratan, değişimlerin bir füzyon gibi hem anlatının hem imgenin içine yavaşça nüfuz ettiği "sanat sineması", bir element olarak ateşe temkinli yaklaşır. Sonuç olarak, klasik anlatı aksiyon sinemasının görsel uylaşımlarından biri haline gelmiş olan ateşin bir element olarak yokluğunun, yeni Türkiye sineması filmlerinde genel olarak hakim olan sanatsal biçemin gereği olarak ortaya çıktığı söylenebilir.

FALLİK BİR SIZINTI OLARAK BALIK İMGESİ[1]

Filmsel imgeye nasıl bakıldığı önemli bir fark yaratabilir. Ona despotik bir tüketme arzusuyla bakmak, onda görülecek ne varsa görüldüğü yanılgısına sürükleyebilir bakanı. Öyle ki imge, hele ki sanatsal bir imge ise söz ettiğimiz, en çok da bu despotizmden sakınılmalı; onun belirleyici ve sabitleyici alanından uzak tutulmalıdır. Despotik bakış imgeye değdiğinde onu içine kapatır. İmgenin kendini açan, genişleyen ve bakanı da içine alan tüm yönleri kayboluverir birden. İmge yeniden tek boyutlu bir görüntüye dönüşmüş olarak buluverir kendini; imgeliğini tam da o anda kaybeder. Sığlaşır, daralır, kendi içine çekilir. İmgenin kendini bize açmasını istiyorsak eğer, bizim de indirmemiz gerekir bakışımızı. Ona bakarken, aynı zamanda bakılan olmaya izin vererek, imgeyle daha karşılıklı bir ilişki kurarak yapılabilir bu yalnızca. Biz kendimizi imgeye, o kendini bize açtıkça; imge bir yönüyle dönüştürücü bir güce sahip olan yansıtıcı bir yüzeye dönüşebilir. Ne kadar baksak da göremediğimizi bize gösteren, varoluşa dair, üzerinde yaşanan coğrafyaya dair, dile ve kültüre dair tüm sancıları yansıtma gücüne sahip bir yüzey olabilir imgenin yüzeyi.

---

[1] Bu bölüm, yazarın *Sinecine* Sinema Araştırmaları Dergisi 2(1) Bahar 2011 sayısında yayımlanmış makalesinin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş halidir.

Burada imgeyi özcü bir kategori ve doğada kendiliğinden var olan otonom bir nesne olarak ele almadığımı da belirtmem gerekir. Filmsel imgelerin üretilmiş imgeler olduğunun çok farkında olarak, yine de tam da bu üretilmiş halleriyle bu potansiyelleri taşıdığını düşünüyorum. Çünkü filmsel imgeler her ne kadar bireysel üretimler olsalar da kolektif tinsel ağrıları, endişeleri ve yaralanmışlıkları sızdırma potansiyeli de taşırlar. Tüm kolektif tinsel ağrılarımızı sadece soyut deneyimler olarak yaşamayıp, onları görebilsek ve başkalarına da gösterebilsek bu iyileştirici olmaz mıydı? İmgeye saygılı davranıp, onu bakışımızın despotizmiyle yaralamazsak eğer, onun bize verebileceği bir armağan olacaktır bu iyileşme. Böylelikle bu ağrıların görmediğimiz sürece ağırlaşan varlığı, onlara ışık tutan imgenin yardımıyla çözülüverecektir bir sinema salonunun karanlığında. Bu bölümde tartıştığım balık imgesine de böyle bakmak gerekir. Despotik bakışımızı bir kenara bırakıp, onun bize bizi anlatmasına izin vererek. Bu imgenin filmlerdeki varlığı ve filmlerde yer alış şekli kolektif eril kaygılarımızı gösterebilir bize, ona izin verirsek eğer.

Korkuyorum Anne (Reha Erdem, 2004), *Süt, Uzak, Filler ve Çimen* (Derviş Zaim, 2001) filmlerinde karşımıza çıkan balık imgesi erkek karakterlerle ilişkili olarak ortaya çıkan ve eril kaygıları yansıtan bir imge olarak işlev görür. Filmlerde yer alan balık tutma ya da balık satma edimlerinin erkek karakterlere erk kazandıran ya da var olan eril gücü destekleyen bir imgesel karşılığı varken; verilen erk kayıpları fallusa alınmış ölümcül bir darbe gibi, bir balığın can çekişmesi olarak görselleşir. İncelenen metinlerin hemen hiçbirinde balık imgesi anlatıyla ilişkili olarak yer almaz. Dolayısıyla imgenin filmlerde yer alışının yalnızca erkek karakterlere yönelik fallik bir meseleyi duyumsatmaya hizmet ettiği söylenebilir. Bu noktadan yola çıkılarak bu bölümde balık imgesi, sezgisel bir bilgiyi izleyiciye aktaran fallik bir sızıntı olarak ele alınmıştır.

Fallus, öznenin kendi içinde ve özneler arası ilişkilerde anahtar bir rol oynayan bir terim olarak, erkek cinsel organına karşılık gelen bir anlamda kullanılır.[2] Jacques Lacan fallus terimini, penisin hayali ve sembolik bir temsili olarak, penisin anatomik rolünden ayırarak kullanır. Fallus, hem erkek hem kadın için elde edilmeye çalışılan bir tamamlayıcı nesne, güç, yetenek ya da statü olabilir. Bu yönüyle fallus, her iki cinsiyet için de giderilmeye çalışılan eksiklik, elde edilmeye çalışılan erktir. "Lacan bütün düşlemlerimizin bütünlüğe erişme arzumuzun simgesel birer tasarımı olduğunu söyler. Eğer fallusa sahip olsaydık ya da başkalarının fallusuna sahip olmuş olsaydık, o zaman bir biçimde bütünlüğe de ulaşabileceğimizi düşünmeye eğilimliyizdir. Başka türlü söylersek, fallus Başkası ile eksiksiz bir birleşmeye duyduğumuz temeldeki arzunun bir gösterenidir. Fallus doluluğu imler; yokluğunu çektiğimiz bütünlüğün gösterenidir o..." (Sarup, 2004, s. 31).

Balık, birçok kültürde fallik bir semboldür[3]. Balık tutmak ise, bir edim olarak doğrudan erk göstergesi ve "yapabilme/eyleyebilme" yeteneğinin kanıtıdır. Cirlot'a göre balıkçı, ulaşılması güç olan kaynaklara ulaşıp, bu kaynaklarla hem

---

[2] Freud, fallus terimini simgesel ve anatomik anlamları açısından iki ayrı düzlemde incelemez. Freud, bebeğin üç ile beş yaşları arasındaki dönemini, fallik dönem olarak adlandırır. Bu dönemde, her iki cinsiyetten bebekler, penisin varlığı ya da yokluğu sorunsalı ile karşı karşıyadırlar (Penot, 2005, s.1264).

[3] Werness, Kuzey Rönesans sanatında balık figürünün fallik kullanımlarına ve Flemenkçe argosunda balık sözcüğünün fallik çağrışımlarına örnekler verir. Werness'e göre, balık figürünün fallik anlamları, balığın şeklinden, hızlı ve çok üreyen doğasından kaynaklanır (2004, s.176-180). Ayrıca Fallik çağrışımlar taşıyan "balık" sözcüğüne farklı dillerin argolarında da rastlamak mümkündür. "İtalyan dilinin Napolitan diyalektiği argosunda balık (pesce) sözcüğü, erkek cinsel organının direkt karşılığı olarak kullanılır" (Radcliffe, 1969, s. 126).

kendini hem de başkalarını besleyebilme yeteneği olan kişidir ve bu yönüyle bir doktor gibi hayatın bilgisini taşır (1971, s.108).

Balık imgesinin fallik göstergeye dönüştüğü önemli eserlerden biri, Melville'in dünya edebiyatının klasiklerinden biri sayılan *Moby Dick* romanıdır. *Moby Dick*, beyaz balinayı avlamak için yola çıkan Kaptan Ahab ve mürettebatının denizdeki serüvenini, bazı bölümlerinde belge niteliği taşıyabilecek kadar teknik bir dille, bazı bölümlerinde ise düzyazı şeklinde yazılmış bir şiirsellikle anlatır. *Moby Dick* romanı farklı okumalara fazlasıyla açıktır ve her okumada okurun kendi anlamlandırmasıyla birlikte yeniden doğan bir "açık yapıttır".[4] *Moby Dick* üzerine çok çeşitli eleştiriler ve tezler yazılmış, romanın farklı okumaları yapılmış; romandaki sembolik anlamlar ve kurulan alegoriler üzerine sayısız argüman üretilmiştir.

Romanın büyük bir kısmında, Nantucket'ten Pequod adlı gemiyle yola çıkan Kaptan Ahab'ın mürettebatıyla birlikte, beyaz balina Moby Dick'ten intikam almak için Atlantik, Hint, Pasifik okyanusları boyunca Moby Dick'i araması ve bu süreçte karşılaştıkları olaylar anlatılmaktadır. Kaptan Ahab, daha önceki bir balina avı sırasında deniz canavarı olarak da tasvir edilen beyaz balina Moby Dick ile karşılaşmış ve onu avlamaya çalışırken bir bacağını kaybetmiştir. Romanın 34. bölümünde Kaptan Ahab, mürettebatına yolculuğun amacını şöyle açıklar:

---

[4] Eco, bir yapıtın pek çok farklı yönelim ve anlam sunduğu oranda saf kişiliğin yansıması olduğunu söyler. "Her bir yorum yapıtı açıklar, ama onu tüketmez; her bir yorum yapıtı hakiki kılar, ama yapıtın mümkün olan tüm öbür yorumlarının bir tamamlayıcısıdır yalnızca. Kısacası, diyebiliriz ki, her bir yorum izleyiciye yapıtın tamam ve tatmin edici bir uyarlamasını sunar, ama aynı zamanda da izleyici açısından bakınca, yapıtı tamamlanmamış kılar, çünkü yapıtın ortaya koyabileceği tüm sanatsal çözümlemeleri eşzamanlı olarak veremez" (2001, s.27).

> Evet çocuklar, Moby Dick kopardı bacağımı, Moby Dick yüzünden bu ölü kemik parçasına dayanır oldum. [...] O uğursuz Beyaz Balina yıktı beni; ömrüm boyunca, tahta bacaklı acemi bir denizci kalacağım onun yüzünden... [...] Ümit burnunda kovalayacağım onu, Horn burnunda da! Norveç girdaplarında kovalayacağım onu, cehennemin dibine de gitse, bırakmayacağım peşini. Sizler onun için bindiniz bu gemiye. Bu beyaz balinayı avlamak için! Dünyanın dört bir bucağında onu arayıp bulmak, ona kara kanlar fışkırtmak, onu gebertip tersyüz etmek için! Ne diyorsunuz çocuklar el ele veriyor muyuz? Siz yiğit adamlara benziyorsunuz. Var mısınız bu işte? (Melville, 2001, s.222).

Bu konuşmadan sonra, Ahab'ın intikamı tüm mürettebatın intikamı oluverir: "Varız, varız! Bütün gözler Beyaz Balina'da olsun! Keskin mızraklar yesin Moby Dick!" (Melville, 2001, s.222). Bu konuşmanın da açıkça gösterdiği üzere, beyaz balinayı avlamak Kaptan Ahab'ı yeniden bütünlüğe ulaştıracak, balina tarafından tüketilmiş eril gücüne yeniden kavuşmasını sağlayacaktır. Fakat Ahab'ın intikam düşü gerçekleşmeyecek, gemi beyaz balina tarafından alabora edilecek ve "denizin alabildiğince geniş kefenine" sarılacaktır (Melville, 2001, s. 685).

Kitabın sonunda Melville'in mektuplarına yer verilir. Melville, kitabını okuyup beğenisini ileten Sophia Hawthorne'a romanı beğenmesine çok şaşırdığını belirterek şunları söyler: "Bu kitabı beğenmeniz doğrusu beni pek şaşırttı. Kitabı beğenen *erkekler* olmadı değil; ama *kadınlar* arasında beğenen yalnız siz oldunuz. Kadınlar genelde denizden pek hazzetmez de...[5]" (2001, s.706). Melville'in bu uyarısının, romanını fazlaca eril bulmasından ve tüm romanın aslında erkeksi bir "ele geçirme, avlama" hikâyesi olmasından kaynaklandığı varsayılabilir. Tüm roman boyunca Kaptan Ahab ve mürettebatının ele geçirmek için ölümü bile göze aldıkları beyaz balina, yalnızca ekonomik getirisi nedeniyle değil, o avlanarak elde edilecek

[5] İtalik vurgular alıntı yapılan metne aittir

zaferin, başka bir deyişle Ahab'ın kaybedilmiş fallusunun telafisi olması nedeniyle de avlanmalıdır. Moby Dick tarafından bir anlamda kastre edilmiş olan Ahab için bu intikam, varoluşunun bir öncülü haline gelmiştir. Eğer bu intikam alınabilirse, Ahab'ın yokluğunu her an çok derinden hissettiği kaybedilmiş bacağının yerine geçecektir.

Papaz Cübbesi başlıklı bölümde Melville, balinanın cinsel organının derisinin yüzülüp, ters yüz edilerek cüppe yapılışını betimler. Lawrence'a göre, dünya edebiyat literatürünün en eski fallik sembolizmine sahip pasajlarından biri olan bu bölümde yapılışı tasvir edilen cübbe, bir anlamda giyilerek elde edilen bir fallus işlevi görür (1960, s.41). Görevi balinadan çıkarılan iri yağ parçalarını kıymak olan Kıyıcı, kendisi için özel yapılmış ve balinanın cinsel organının koyu renkli derisinden elde edilen bu cübbeyi giyer. Melville, bu cüppenin Kıyıcı'yı kutsal bir görünüme bürüdüğünü söyler. Bu kutsal görünümü şöyle betimler:

> Kıyıcı, sivri ucuna doğru olan bölümden üçayak kadarını keser, öteki ucuna da kollarını geçirmek için iki delik açar. Sonra deriyi, bir cübbeymiş gibi sırtına geçirir. İşte o zaman kıyıcı, mesleğinin kutsal kılığına bürünmüş olarak karşınıza çıkar. Aynı meslekte çalışanların oldum olası giydikleri bu cübbe, özel görevini yerine getirirken, kıyıcıyı elverişli biçimde koruyabilecek tek kılıktır. Kıyıcının özel görevi ise, kazanlara atılacak olan iri yağ parçalarını kıymaktır. Bir ucu küpeşteye dayanan, acayip, at biçiminde bir tahta parçası üstünde yapılır bu iş. Kendinden geçmiş, söylev veren bir adamın elindeki kâğıtlar nasıl hızla kürsüye düşerse, kıyılan yağlar da, bu at biçimindeki tahtanın altındaki kocaman teknenin içine aynı hızla düşerler. Saygıyla karalara bürünmüş, yüksek bir kürsüde duran, olanca dikkatini Kutsal Kitap yaprakları üstünde toplayan bu kıyıcı, başpiskoposluk ya da papalık işine öyle eşsiz bir adaydır ki! (2001, s. 507).

"Kutsal kitap yaprakları"na ilişkin Melville'in düştüğü not, bu cümleyi daha anlaşılır kılar. " 'Kutsal Kitap Yaprakları!

Kutsal Kitap Yaprakları!' Yardımcı kaptanlar işte böyle bağırır kıyıcıya. Söylemek istedikleri şudur: Kıyıcı özene bezene, yağ tabakasını elinden geldiğince ince dilimler halinde kesmelidir, çünkü o zaman yağ, hem daha çabuk eritilir, hem miktarı bir hayli artar, hem de daha saf ve temiz olur belki" (2001, s. 507). Cübbeyi giyen Kıyıcı, kutsal bir görünümü, dolayısıyla fallik bir gücü ele geçirmiş olur. Leland S. Person, balinanın cinsel organının derisini giymenin doğrudan fallik bir gösterge olduğunu belirtmekle birlikte, bunu yapabilmek için balinayı öldürüp, cinsel organı gövdesinden ayırmayı paradoksal bulur. Balinanın öldürülüp, cinsel organının gövdesinden ayrılması bir anlamda yaşamsal eril gücün de öldürülmesi, bu organın sağladığı tüm fiziksel ve sembolik erkin tüketilmesi anlamına gelir. Bu yönüyle, Person'a göre cübbe, artık "boş bir fallustur" (2004, s.114). Buradan hareketle *Moby Dick*, göstereni "avlamak" olan ideal erillik ile aynı anda "avlanabilir" olma – Ahab'ın bacağını kaybetmesi ya da geminin Moby Dick tarafından batırılması örneklerinde olduğu gibi– gerilimini içinde barındıran bir anlatıya dönüşür. Balina, romanın erkek kahramanları için "avlanan", üzerinde güç kullanılarak ehil hale getirilen bir nesneyken; aynı anda "avlayan" haline gelir ve eril gücü kaybetme tehlikesinin üzerinden aktarıldığı, öznelleşmiş bir göstergeye dönüşür. Bu noktada kesintisiz, tam ve bütünlüklü bir erillik imkânsızlaşır; eril güç kazanmak için yapılacak her hamle aynı anda kalıcı bir güç kaybının olasılığını da içerir. Sadece bu olasılık bile tam, kesintisiz ve bütünlüklü erilliği ulaşılamaz bir mesafede bırakır. Elizabeth Grosz'un da belirttiği gibi, "fallus sembolik olarak güç dağılımı, söz sahibi olma ve sosyal konumun bir tür göstereni ya da işaretidir" (1990, s.125). Tam da böyle bir gösteren olması nedeniyle gösterilenine, kendine özgü, somut bağlamı içinde kavuşur ve diğer gösterenlerle anlık ilişkiler içinde anlam kazanır. Melville'in romanı bağlamında fallus, avlama ve avlanma

dikotomisi içinde elde edilir ya da kaybedilir. Balina bu çatışmanın her iki tarafını da aynı anda imleyen bir gösterge haline gelir.

Yeni Türkiye sinemasının *Korkuyorum Anne*, *Süt*, *Uzak ve Filler ve Çimen* filmlerinde de balığın benzer bir şekilde fallik bir imgesel sızıntıya dönüştüğünü söylenebilir. Bu imgenin filmlere eklemlenme biçimiyle, eril kazanımlar ve endişeler izleyiciye sezgisel bir süreçle aktarılır. İncelenen filmlerde, balık tutma/avlama, balık satma gibi edimler, *Moby Dick* romanında da tasvir edildiği gibi bir erk kazanımını ortaya koyarken; erk kaybında ise erkek karakterlerin eril gücü bir yer değiştirme ile can çekişen balıklar üzerinden izleyiciye duyumsatılır.

Korkuyorum Anne, İstanbul'da bir mahallede aynı apartmanda birlikte yaşayan komşuların hikâyesini anlatır. Orta yaşa gelmiş Ali, emekli bir sağlık memuru olan babası Rasih Bey ile birlikte yaşar. Komşuları terzi Neriman, oğlu Keten ve köpekleri Çakır, sevgilisi tarafından terk edilmiş olmasına rağmen karnındaki bebeği dünyaya getirmeye kararlı olan İpek ve onun evini kiralayan jimnastikçi Ümit, apartman görevlisi Rıza, karısı Selvi ve oğlu Çetin, mahallenin kasabı Kemal, hep birlikte büyük bir aile gibidir. Erken yaşta annesini kaybetmiş olan Ali, sıklıkla otoriter ve disiplinli babasının eleştirilerine maruz kalmaktadır. Film, taksi şoförlüğü yapan Ali'nin kaza geçirmesiyle başlar. Ali kazada hafızasını kaybeder. Ali'nin kafa karışıklığı, herkesi içine alan neşeli bir karmaşaya dönüşür. Bu neşeli karmaşa baba-oğul (Rasih-Ali) ve anne-oğul (Neriman-Keten) arasındaki erk çatışmasını da görünür kılar.

Bu erk çatışmasının ana karakterlerinden biri olan Ali, ataerkil toplumun kendisine atfettiği güç ve bağımsızlıktan yoksundur. Bu yoksunluk kendisine sürekli çeşitli şekillerde hatırlatılmakta ve bunun ıstırabını yaşaması beklenmektedir. Ali, annesini sürekli kendisini tamamlamak üzere "çağırır": "Kor-

kuyorum anneciğim". Ali'nin erken kopmak zorunda kaldığı annesi, yokluğuyla Ali'yi sürekli kastre etmekte ve eksik bırakmaktadır. Annesi eğer bir anda yeniden var olursa, Ali tüm yetersizliklerinin üstesinden gelebilecek gibidir. Ali için anne ne kadar eksik ise, baba da aşırı kudreti ve buyurganlığıyla o kadar fazladır.[6] Ali, belki de tam bu yüzden taksicilik yaparken yaşadığı kötü tecrübeden sonra geçici olarak hafızasını yitirdiğinde, sürekli annesini sayıklarken, babasını "hatırlamamak" için direnir. Kazadan bir süre sonra apartmandaki tüm komşularını, hatta terzi Neriman'ın köpeği Çakır'ı bile hatırlayan Ali'nin hatırlamaya direndiği tek kişi babasıdır. Ali, babasına "Rasih Amca" diye seslenir. Rasih, bu duruma sinirlenir. Filmin hemen girişinde, kendisine ne hatırladığını soran babasına "Hatırlamıyorum, Rasih Amca" cevabını veren Ali, bu cevabıyla babasının deliye dönmesine neden olur. Rasih, oturduğu yerden ayağa kalkarak, yüksek sesle: "Ne amcası be! Babanım ben senin! Ba-ba-nım! Ba-ban! Baban! Ba-ba! Baban! Baba-baban!".

Aynı sahnenin devamında Ali'nin hafızasını yerine getirmek için onunla konuşmaya ve ona kim olduğunu hatırlatmaya çalışan Neriman, oğlu Keten, babası Rasih ve Selvi'yi Ali'nin evinde görürüz. Rasih Bey, Ali'nin hafızasının yerine gelmesi için komşularla birlikte yaptıkları konuşma sırasında Ali'nin "tembelin teki" olduğunu söyler ve Ali'yi "Ne evde işe yarardın, ne de sokakta!" diyerek azarlar. Sonraki sözlerden Ali'nin taksicilikten önce balıkçı dükkânı işlettiği ve bu dükkânın iflasına yol açtığı anlaşılır. Rasih Bey, Ali'ye bu başarısızlığını "300 kilo çipura! Koca dükkânı batırdın!" diyerek

---

[6] Umut Tümay Arslan, 70'lerin Yeşilçam filmlerinde "baba"nın ya *eksiklik* ya da *fazlalık* olarak var olduğunu söyler. Baba, Yeşilçam'da ya yokluğu sürekli telafi edilmeye çalışılan bir *eksiklik*, ya da aşırı güçlülüğü ile çatışma yaratan bir *fazlalık* görünümündedir (2005, s.11).

bir kez daha hatırlatır. "Balıkçı dükkânını batırmak" filmin anlatısının oldukça ironik bir yanını ortaya koyar niteliktedir. Böylelikle Ali'nin bir dükkân işletip para kazanma erkinden yoksun olduğu bilgisi izleyiciye aktarılır. Bu dükkânın balıkçı dükkânı olması, filmin sonraki sekanslarında kazanılamamış bir fallus olarak kendini gösterecek balık imgesini imler niteliktedir.

Balık imgesi filmde ilk kez babası Ali'ye hafızasını yerine getirmek için bazı fotoğraflar gösterdiğinde görünür olur. İlk fotoğraf Ali küçükken, annesiyle gittiği bir piknikte çekilmiştir. Ali, pikniğe dair tüm detayları –örneğin piknik sonrası topunu kaybettiğini– hatırlamaktadır. Sonra Ali'nin askerlik döneminden bir fotoğraf görüntüye gelir. Ali fotoğrafa bakıp, "burada belim çok ağrırdı" der. Daha sonra Ali'nin siyah beyaz bir çocukluk fotoğrafı daha gösterilir. Ali, "burada gülüyorum" der. Ali, çocukluğunu tüm neşesi ile hatırlamaktadır ama yetişkinlik onun için "bel ağrısı" ile özdeştir. Daha sonra babası, elinde iki balık tuttuğu ve yanında arkadaşlarının olduğu kendi gençlik fotoğrafını gösterir. Ali, babasının gençliğine ait bu fotoğrafta, henüz küçük bir çocuktur ve küçük bedeninin yarısı kadraja girebilmiş, diğer yarısı kadrajın dışında kalmıştır. Babasının tuttuğu iki balıkla gülümsediği fotoğrafta Ali kısmen çerçeve dışıdır. Başka bir deyişle, babasının erk alanında Ali yarı görünmezdir. Babasının gösterdiği fotoğrafa bakan Ali, çerçeveye kısmen girmiş olan kendine bakarken, bu görünmezlik durumunu tasdik edercesine "Burada ben yokum" der. Babası ise, Ali'nin adeta fotoğrafın kadrajına zorla sokulmuş gibi duran çocuk bedenini yeniden işaret ederek üsteler: "Bu sensin işte!"

Daha sonra Ali'nin sağlık memuru babası tarafından yapılmış sünnetinin fotoğrafları gösterilir. Ali, bu sünnet fotoğraflarına bakar ve "Burada korkuyorum" der. Babası ise "Sen

hep korkardın zaten" diye cevap verir. Sonraki fotoğraflardan birinde ise babası, Ali'ye üniformalı bir grup fotoğrafını gösterir. Ali, "Burada yokum" der. Babası onaylar, "Burada yoksun!". Bu üniformalı grup fotoğrafı bir süperego temsilidir. Süperego, Freud'un yapısal teorisinde, psişenin üç kurucu öğesinden biridir. Toplum tarafından talep edilen kültürel ideali bireye aktaran ebeveynlerin, özellikle babanın otoritesinin, içselleştirilmesi sonucu gelişir. Freud'a göre, çocuk büyüdüğünde babanın rolü, öğretmenler ve diğer otorite sahipleri tarafından sürdürülür. Böylelikle din, ahlak ve diğer sosyal değerler bireye aktarılır. Ebeveynlerin kendi süperegoları, bu aktarım sürecinde önemli rol oynar. Dolayısıyla süperego, özneler ve nesiller arasıdır (1973, s. 28-39). Bu üniformalı grubun bulunduğu fotoğraf, Ali'nin babası Rasih Bey'in mükemmel şekilde içselleştirip, oğluna taşımakta yetersiz kaldığı süperegonun görsel bir karşılığı haline gelir. Ali, babasının ondan beklediği gibi sağlık memuru ya da üniformalı bir iş sahibi olamamıştır. Başka bir deyişle süperegonun ideal olarak tanımladığı rollerden birine girememiş, otuzlu yaşlarında ama bir türlü yetişkin olamamış, her girdiği işi "yalandan" yapan ve balıkçı dükkânını batıran bir ergen olarak kalmıştır. Ali'nin babası, bu üniformalı grup içinde oğlunu görme olanağına erişememiştir. Bu durumu sürekli yüksek sesle ve başkalarının önünde dillendirmekten, Ali'ye eleştirilerde bulunmaktan, sitem etmekten geri durmaz. Ali ise ne yaparsa yapsın babasının ondan beklediği gibi olamayacağını bilir, babasının eleştiri ve sitemlerine kulak asmaz, hatta onu "hatırlamayarak" ona karşı direnir. "Reha Erdem'in tüm filmlerinde genel olarak ebeveynlere ama özel olarak ataerkil otoriteye karşı duyulan derin bir öfke ve isyan vardır. Ya da daha geniş bir ifadeyle

söyleyecek olursak; eril olana, iktidarda olana, bir iktidar aracı olarak fallusa karşıdır bu isyan[7]" (Acar, 2009, s.33).

Sonraki fotoğraflardan birinde Ali'nin balıkçı dükkânı işlettiği günlerinden kalan bir fotoğraf görüntüye gelir. Bu fotoğraf, Ali'nin duruşu, verdiği poz, balıkların tutuluş biçimi, cinsi ve büyüklüğü açısından, -daha önce söz edilen- Rasih Bey'in gençliğinde çekilen fotoğrafın çok benzeridir. Bu fotoğrafta babanın temsil ettiği fallus, performatif olarak yeniden üretilir. Babasının iktidar alanının dışına çıkamayan Ali, bu iktidar alanında görünür olmak için, iktidarın göstergelerini devralır ve sahip olamadığı erki bu göstergeler aracılığıyla "taklit eder". Ali'nin ve babasının ellerinde tuttukları balıkların tutuluş biçimi ve büyüklüğü açısından çok benzer olması, Ali'nin fallusu performatif olarak üretmeye çalıştığı bilgisini izleyiciye duyumsatır. Bu noktada balık imgesi filmde fallik bir sızıntı haline gelir; sahip olunan ya da taklit edilen erkin bir göstereni olur.

Barthes'a göre, bazı fotoğrafların "ahlaki ve politik bir kültürün akılcı aracılığını" gerektirmesi Latince *studium* olarak tarif edilebilecek bir hevesli kendini verme olarak açıklanabilir. *Studium* fotoğrafa kültürel olarak katılmadır. Barthes *studium*'u şöyle açıklar: "*Studium*'u fark etmem demek, kuşkusuz fotoğrafçının niyetleriyle karşı karşıya gelmem, onlarla uyum içinde olmam, onları kabul veya reddetmem, ama onları her

---

[7] Reha Erdem filmlerinde yetişkin olmakla ilgili filmler arası birçok ilişkiye rastlamak mümkündür. Engin Ertan bu filmlerdeki bağlantıları kısaca şöyle özetler: "*Korkuyorum Anne*'de büyüme meselesini yetişkin bir erkeğe evrilme sürecinin aşamaları (sünnet, askerlik, evlilik, evden ayrılma) üzerinden ele alan yönetmen, *Beş Vakit*'te ataerkil imgelerle çarpışmanın hayat boyu sürdüğünü vurguluyor. *Beş Vakit*'te cezalandırıldıkça babalarını daha da sevmeyen oğullar kadar, dedelerden azar işiten ve akabinde gözyaşı döken babalar da var" (2009, s.108).

zaman anlamam ve kendi içimde tartışmam demektir. Çünkü (*studium*'un geldiği) kültür, yaratanlarla tüketenler arasında varılan bir anlaşmadır" (1992, s.42-60). *Korkuyorum Anne* filminde Rasih Bey'in oğlu Ali'ye geçmişi hatırlatıp, hafızasını yerine getirmek için birbiri ardına gösterdiği fotoğraflarda ise, *studium* her iki elde tutulan aynı büyüklükte iki balıktır. Fotoğraflar birbirlerine tıpatıp benzer ve izleyiciye baba ile oğlu arasındaki fallik meseleyi aktarırlar.

Baba için balık tutma erki, sahip olunan tek erk değildir. Babanın kendine ve topluma kanıtlamış olduğu başka birçok yetkinliği vardır. Baba karşısında ketlenen, korktuğunu söyleyen, kaybettiği annesini sayıklayan, ergen-yetişkin Ali için ise, iki büyük balıkla çekilen bu fotoğraf, babanın kolayca performansa dönüştürülebilecek bu eyleyebilme erkini geçici olarak devralıp, fotoğrafla kayda geçirdiği anlık bir fallus üretimidir. Böylelikle Ali geçmişte kalmış bir anda, zafer dolu bir yüz ifadesiyle ve muktedir bir pozla süperego düzleminde anlık bir konfor edinmiş ve bu anı fotoğrafta saklayarak, istediği zaman ona dönebilme olanağına sahip olmuştur. Bu fotoğrafla Ali, babasının ondan beklediği yetkinlik ölçütleri içinde "görünür olur". Fotoğrafın çekildiği anda, "tıpkı babası gibi" olur; bir süreliğine "babasının gömleğini giyer".[8]

[8] Bir sahnede Ali, "hatırlamadığı" babasına neden onun gömleğini giydiğini sorar: "Bu benim gömleğim değil mi? Niye giydiniz?" Rasih Bey bu soruya, "Allah Allah! Bir de bunu tutturdu. Oğlum senin elbiselerin bana olmaz ki!" diyerek cevap verir.

Korkuyorum Anne - Raşit Bey'in Gençliği (İmge 70)

Korkuyorum Anne- Ali'nin Gençliği (İmge 71)

Süt filminde de benzer şekilde fallik bir sızıntı olarak okunabilecek balık imgesi karşımıza çıkar. Hastalığı nedeniyle askere alınmayan Yusuf, askere giden yaşıtlarının yaptığı kutlamalara tanık olur. Askere gidenlerin uğurlandığı bu kutlamalar, Yusuf'un askere gitmekle edinebileceği muhtemel erke yönelik kaybını ona hatırlatan, Yusuf'u kutlama yapan ve adına kutlama yapılan kişi olmaktan mahrum bırakan bir konumun doğrudan hatırlatıcıları haline gelirler. Sonraki sahnelerden birinde, eve doğru yürürken bir basketbol sahasının ya-

nından geçen Yusuf, sahada tek başına basketbol oynayan bir genci görür. Basketbol potasına isabetli atışlar yapabilen bu genç, "yapabilme/eyleyebilme" gücünün bir başka gösterenine dönüşür; dolayısıyla Öteki'nin yapabilme erki olan ama Yusuf'un sahip olmadığı bir niteliğin göstergesidir.

Yusuf'un annesi, yalnız olmanın ağırlığını ve ekonomik kaygılarını hafifletmek amacıyla, kasabanın istasyon şefinden gelen evlenme teklifini kabul eder. Böylelikle Yusuf'un erk kazanımına ilişkin sancılarına, hayatına "üvey baba" olarak girecek bir erkek ile annesini paylaşmak zorunda olmanın ağırlığı da eklenmiş olur. Basketbol sahasını geride bırakıp, eve doğru yürüyen Yusuf, eve girmez. Karanlık yoldan geçtikten sonra, sinematografik olarak ışıkla ve sıcaklık hissiyle karakterize edilmiş olan ev, Yusuf'un hemen karşısında durmaktadır. Fakat Yusuf artık kendini bu evin dışında bir Öteki gibi hissetmeye başlamıştır. Yabancı bir adamın eve "baba" olarak içerilecek olması, Yusuf için evi yabancı bir yer haline getirmiştir. Yusuf'un evi, yabancı bir adamın gölgesi tarafından ele geçirilmiş ve Yusuf için tekinsiz bir yer haline gelmiştir. Yusuf'un zihninde eve, annesine ve Tire'ye dair tüm algısı yerini bir yabancılık duygusuna bırakmıştır.

Arabası olan, devlet memuru olarak çalışan, annesine ev alabilen üvey baba, Yusuf'un henüz kazanmaya muktedir olmadığı tüm fallik gösterenlere sahiptir. Üvey baba, varlığıyla hem Yusuf'un erk alanı olan evini –babası ölen Yusuf evdeki tek erkektir– ona yabancılaştırmış, hem de Yusuf'un içsel bütünlüğünü bozarak, ona eksiklik hissini şiddetli olarak yaşatan bir *Öteki*'ye dönüşmüştür. Yusuf, üvey babanın gölgesi tarafından zapt edilen evinde yitirdiği erki, üvey babanın alt edilmeye çalışıldığı avlanma sahnesinde yeniden kazanmaya çalışacaktır. Bu sahnede Yusuf, üvey babasını bir göl kıyısında avlanırken takip eder. Yusuf, göl kenarında avlanan üvey baba-

sını sessizce izler ve ona iyice yakın olduğu bir anda, büyükçe bir taşı yerden alır ve bu taşla üvey babanın hemen arkasından yaklaşarak onu öldürmeye -ya da yaralamaya- yeltenir. Sonra vazgeçer ve taşı yere indirir. Üvey baba Yusuf'un kendisini izlediğinden habersiz, avlanmaya devam eder. Bir süre sonra Yusuf onu izlemeyi bırakır. Gölün hemen kıyısına vurmuş olan büyükçe bir balığı yakalayarak sudan çıkarır. Elinde silahıyla avlanan istasyon şefine karşı Yusuf, yakaladığı balıkla zafer kazanmıştır. Zafer dolu bir yüz ifadesiyle üvey babanın olduğu yöne doğru bakar. Bu büyükçe balığın varlığı Yusuf'u tamamlamış ve ona kazanılmış bir zaferle eve dönme ve geçici de olsa eril bir güce tutunabilme fırsatı vermiştir.

Yusuf, eve elindeki büyük balıkla birlikte döndüğünde, annesinin istasyon şefi tarafından getirilip bırakılmış olan bir av hayvanını pişirmek üzere tüylerini yolmakta olduğunu görür. Yusuf'u tamamlayacak ve ona geçici bir fallus kazandıracak balık, bu av hayvanı karşısında tüm işlevini yitirir. İstasyon şefinin eve kendisinden önce getirip bıraktığı av hayvanı, Yusuf'un hiçbir zaman sahibi olmadığı erkin yokluğunu kendisine bir kez daha hatırlatır. Balık – hem maddi olarak hem de balık tutma edimi olarak – bir fallus gibi işlev görmek üzere Yusuf tarafından edinilmiş, fakat avlanma becerisi ile elde edilen daha büyük bir fallik gösterge –av hayvanı– karşısında yetersiz kalmıştır. Fallik hiyerarşide, Yusuf altta kalan ve üste çıkması mümkün olmayandır. Bunu iyice anlayan Yusuf, sahnenin sonunda elindeki balığı yere düşürür. İstasyon şefi ile oynanan bu sessiz oyun, sahibi olmadığı erkin, bir yoksunluk olarak tekrar kendisine hatırlatılmasıyla sonuçlanmıştır.

Süt (İmge 72)

Balık imgesinin karşımıza çıktığı bir diğer film *Uzak* filmidir. Bu filmde de taşralı Yusuf ile İstanbul'da yaşayan Mahmut'un, yine bir diğerini altta bırakan erk hiyerarşisine tanık oluruz. Kentli Mahmut, İstanbul'a gemilerde iş aramak için gelmiş taşralı akrabası Yusuf'u bir süreliğine misafir etmek durumunda kalır. Yusuf ile Mahmut arasındaki iktidar filmin hemen ilk anlarından itibaren kurulur ve gün geçtikçe çok daha belirginleşir. İlk sahnelerden birinde Mahmut'un evinin mutfağında birlikte sigara içen iki erkek arasında eşitler arası bir ilişki varmış gibi görünse de, gerçekte ileride daha da keskinleşecek bir iktidar ilişkisi vardır. Mahmut, Yusuf'a evin kurallarını anlatır. Mutfakta sigara içilecek, gece fare tuzağına dikkat edilecek ve banyodaki tuvalet değil, diğer tuvalet kullanılacaktır. Her ne kadar bu kuralları anlatırken Mahmut'un kullandığı dil "biz" dili olsa da, kuralları koyanın ve uymak zorunda olanın kim olduğu açıkça ortadadır. Yusuf ise kuralları koyanın iktidarını sezmiştir ve bu iktidar ile çatışmak istemez.

Yusuf, İstanbul'da iş arayışını sürdürür, fakat bir sonuç elde edemez. Mahmut ile birlikte yaşamak Mahmut'un iktidar

alanına kendisini zorunlu olarak bağımlı kılan bir hal almıştır. Profesyonel bir fotoğrafçı olan Mahmut'un fotoğraf çekebilme yeteneğinin sağladığı erk ve maddi kazanç, Mahmut için Yusuf'un karşısında bir fallus kaynağıdır. Mahmut, bu fallusun varlığının farkındadır ve davranışlarıyla bunun altını çizmekten kaçınmaz. Bu durum, Yusuf'un kendi eksikliğini her an biraz daha fazla hissetmesine neden olur.

Mahmut annesinin hastalığı nedeniyle bir geceyi hastanede geçirir ve ertesi gün Yusuf'a telefon ederek bir görüşme yapacağını bu nedenle evi gece saat ona kadar "boşaltmasını" ister. Aslında cinsellik için birlikte olduğu kadınla buluşmak istemektedir. Yusuf, kendini İstanbul sokaklarında bulur ve eve gideceği zamana kadar kentin sokaklarında gezinir. Memlekette artık yapacak bir iş olmadığını, memleketten kurtulmanın ve dünyaya açılmanın kendisi için tek kurtuluş olduğunu düşünen Yusuf için büyük umutlarla geldiği bu kent, kendisini sürekli dışarı atmaya çalışan bir anafora dönüşmeye başlamıştır. Dışarıda kaldığı süre boyunca deniz kenarında bir yerde gördüğü balıklar da kent tarafından bir türlü içeri alınmayan Yusuf'un durumunun gösterenlerine dönüşürler. İki balık kovasının birinde su, diğerinde ise susuz balıklar vardır. Tek bir balık her iki kovanın da dışında can çekişmektedir. Balığın tek başına can çekişmesi, Yusuf'un yaşadığı erk kaybını görselleştirir. Yusuf'u bozguna uğratan koşullar nedeniyle kaybettiği her türlü erk imgesel karşılığını, fallusun kaybının doğrudan bir göstereni olan can çekişen tek balıkta bulmaktadır.

Kent tarafından geri itilen, kadınlar tarafından reddedilen, Mahmut ile yaşadığı evde istenmeyen, kendisine gelir sağlayacak bir işe ve iş bulması için gerekli niteliklere sahip olmayan Yusuf için balık imgesi, diğer filmlerden farklı bir görünüme bürünür. Balık artık avlanarak ya da satılarak elde edilen bir fallus nesnesi değildir. Balık, Yusuf'un eril gücünün

doğrudan bir gösterenidir ve Yusuf bu eril gücü her gün biraz daha yitirmektedir. Her iki kovanın da dışında olan o tek balık, ne suyla dolu kovada, başka bir deyişle görece doğal ortamında, ne de susuz kovada olduğu gibi sonradan oluşan ortamında var olabilmektedir. Yusuf da her iki kovanın dışında kalan ve yerde çırpınan balık gibi, ne geldiği taşra kasabasında hayatını devam ettirebilmek için gerekli koşullara sahiptir, ne de iş bulmak için gittiği İstanbul tarafından kabul edilmektedir. Dahası, geldiği yerde daha önce bir iş sahibiyken ve ailesi ile birlikte hayatını sürdürürken; İstanbul'da Mahmut ile birlikte yaşadığı evde, iş ararken geri çevrildiği her seferinde ve bir türlü kurallarını öğrenemediği büyük şehirde her geçen an eril gücünü biraz daha kaybetmektedir. Yerde çırpınan balık, gidecek yeri ve yapacak bir işi olmayan Yusuf'un sembolik ölümünü izleyiciye duyumsatır; Mahmut'un kentte, evde, işte, para kazanmada sahip olduğu erk karşısında, bunların hiçbirine sahip olmayan Yusuf'un hissettiği eksiklik duygusunun imgesel göstergesi haline gelir. "Yerde çırpınan balık ve kapanan hava, Yusuf'un durumunu anlatan birer gösterge olarak anlam kazanırlar. Artık o da balık gibi, İstanbul'da son çırpınışlarını yaşayacaktır" (Akbulut, 2005, s.148-149).

Yusuf, bu sahneden hemen sonra eve döndüğünde, Mahmut tarafından, kendisi evde yokken geçirdiği rahatlık anlarının hesabı sorulacak; "erkeklik gururu" Mahmut tarafından bir kez daha saldırıya uğrayacaktır. Mahmut tarafından yapılan konuşma, Yusuf'un İstanbul'daki ötekililiğini derinleştirecek ve artık burada yeri olmadığını yüzüne vuracaktır. Yusuf'un tüm bu konuşmaya tepkisi yalnızca yeğeni için aldığı yerde sürünen oyuncak askeri Mahmut'a doğru göndermek olur. Oyuncak asker ile verilen bu tepki, Yusuf'un, Mahmut'a karşı duyduğu incinmişlik duygusunun ve öfkenin çocuksu tepkisidir. Böylelikle Yusuf, uğradığı ego yitiminden kendini

korumaya çalışır. Bu konuşma sırasında Mahmut tarafından kendisine sürekli sorulan "bundan sonra ne yapacağı" sorusunun cevabını kendisi de bilmemekte ve Mahmut karşısındaki güçsüzlüğünün farkındalığıyla, kovanın dışındaki balık gibi sessizce çırpınmaktadır.

Uzak (İmge73)

Filler ve Çimen, filminde balık imgeleri hem erk kazanımının bir aracı, hem de can çekişerek ölen balıklar yoluyla aktarılan eril güç kaybının göstergeleri haline gelir. Bu filmdeki balık imgeleri birkaç ayrı sahnede görüntüye gelir. Bir imge olarak filmin görüntü düzleminde karşımıza çıkan balıklar, filmin sözel alanında da karşımıza çıkar.

Filmde sporcu olan Havva ile, Güneydoğu'daki askerlik görevi sırasında yaralanmış ve tekerlekli sandalyeye mahkum olmuş ağabeyinin, mafya, devlet, çete ve istihbarat birimleri arasındaki hesaplaşmalar ile kesişen hayatları anlatılır. Kendi halinde bir yaşamı olan Havva'nın tek amacı ağabeyinin tedavisi için gereken parayı bulmak ve onu tekerlekli sandalyeden kurtarmaktadır. Bunun için tek ümidi Avrasya maratonunu kazanmak olan Havva bir yandan bir silgi fabrikasında çalışır,

diğer yandan maratonu kazanmak için antrenmanlar yapar. Tek maddi desteği büyük bir otelden aldığı yiyecek yardımıdır. Havva'nın yiyecek yardımı aldığı otelin sahibinin de geleceği tehdit altındadır. Otel, mafya tarafından değerinin çok altında bir fiyata satın alınmak istenmektedir. Otel sahibi Ali Kansız, oteli satmamak için direnmesi sonucunda mafya tarafından öldürülür. Otel, artık Ali Kansız'ın genç ve tecrübesiz oğlu Devrim'e kalmıştır ve adeta onlar tarafından savunulması gereken bir kale halini almıştır. Havva, devlet, mafya, çete ve istihbarat teşkilatının kirli ilişkilerinin arasına sıkışmış tüm gücü ile Avrasya maratonuna hazırlanırken, aşık olduğu ve oteli korumak için yasadışı bir örgütle işbirliği yapan otel sahibinin oğlu Devrim ile birlikte yasal olmayan işler yapmayı göze alacaktır.

Otel sahibi Ali Kansız ile uyuşturucu mafyası baronu Sabit Üzücü arasında yapılan ilk pazarlıkta, otelin ve kumarhanesinin "balık çiftliğinden" elde edilen gelirle kurulduğu ortaya çıkar. Ali Kansız bunu şu şekilde dile getirir: "Burası balık çiftliği değil evlat. Bu oteli nasıl yaptığımı biliyorsun. Balık çiftliklerini, çektiklerimi..." Bu cümlelerden de anlaşıldığı üzere, Ali Kansız'ın "balık satarak" kazandığı maddi erk, mafyanın ilgisi çekecek kadar büyüktür. Sonraki sekanslardan birinde karşımıza çıkan çalışma odasındaki balık maketi, bu erkin kaynağı olan balığı bir imge olarak fetişleştirir.[9] Varlığı bir erk kaynağı olarak fetiş nesnesine dönüşen balığın, yokluğu Ötekinde sözel olarak da ifade edilen bir hınca dönüşecektir. Filmin sonraki sekanslarından birinde, kendisinden oteli koruması istenen örgüt üyesi bu hıncı şu şekilde dile getirir: "Biz dağday-

[9] Bu maket, otelde yetkili pozisyonda bulunan Şeref tarafından, babasının intikamını almak için mafya baronu Sabit'i vurmaya hazırlanan Devrim'i durdurmak için kullanır. Şeref bu balık maketi ile Devrim'in başına vurarak, onu kötü bir eylem gerçekleştirmekten alıkoyar.

ken hep konserve yemek isterdik. Balık konservesi. En lüks yemek. Şahane yemek. Ama bulamazdık. Eskiden vardı. Askerlerde vardır. Paralılarda... Demek insan konserve satarak da zengin olabiliyor ha? Savaş!"

Filmin devamında, bakan Aziz Bebek ile Sabit Üzücü arasındaki para alışverişinin aracılığını yapan ve yasadışı birçok işten aranan Camoka'nın yerine, ona benzeyen bir evsiz tutuklanır ve öldürülür. Bu evsiz, aynı zamanda Sabit Üzücü'nün azmettirdiği cinayeti üstlenmiş olan kişidir. Camoka ile yapılan kokain ticareti anlaşması gereği, Camoka'nın kimliğinin değiştirilmesi ve "Camoka öldü" diye basına bilgi verilmesi gereklidir. Camoka'nın yerine öldürülen ise, ona benzeyen bu evsizdir. Üstelik bu benzerliği istihbarat birimine bildiren emniyet komiserinin de öldürülmesi gerekmektedir. Böylelikle gerçek suçlu yerine suçsuz bir kişi öldürüp gömülebilecek ve yasal olmayan işlere devam edilebilecektir. Yönetmenin filmin başında da yazıyla belirttiği üzere, "filler tepişirken çimenler ezilecektir".

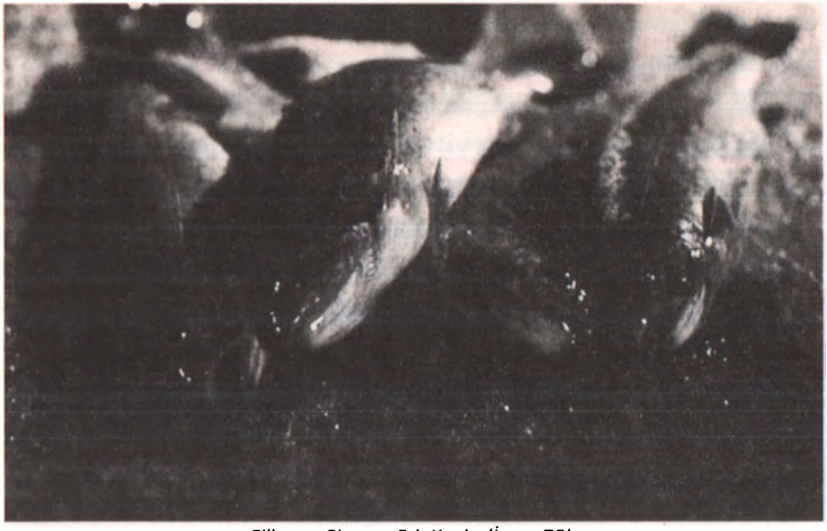
Bu evsizin hapishanedeki görüntüleriyle birlikte tavandan sarkan ve ölmek üzere olan balıklar gösterilir. Emniyet komiseri de bir türbede başına gelecekleri bilerek beklemektedir. Komiserin bulunduğu türbeden evsizin kaldığı hücreye can çekişen balık görüntüleriyle geçiş yapılır. Bu görüntüler, filmin lineerliğini bozarak anlatıda önemli bir kırılma yaratır ve filmin duyumsama düzlemine eklenerek, "can çekişme halini" güçlü bir şekilde izleyiciye aktarırlar. Böylelikle iktidar tarafından öldürülen suçsuz insanların kaybettikleri, hatta hiç sahip olmadıkları erk görselleştirilerek, izleyiciye duyumsatılır. Başkaları için erk ve maddi güç kaynağı olan balıklar, onlar için yaşam gücüne –dolayısıyla fallusa– alınan ölümcül darbelerin simgesi haline gelir; kendi kaderlerini belirleyen iktidar

karşısında hiçbir erke sahip olmayan kişilerin erk kaybının doğrudan bir gösterenine dönüşür.

Filler ve Çimen filmindeki balık imgeleri, buraya kadar söz edilen her iki anlam düzeyinde de çalışan imgelerdir. Filmin isminden başlayan ve anlatısına genel olarak hakim olan sosyal sınıf dikotomisi, balık imgesinin her iki halinde birleştirilmiştir. Erkeklerin dünyasını ve erk ilişkilerini anlatan bu filmde, balık imgesi farklı sosyal sınıflara ait olan erkeklerle ilişkili olarak farklı şekillerde görünür olur.[10] Erk kazandıran balık fetişleştirilirken, yaşam gücüne ya da fallusa alınan ve kişileri çaresiz, hatta atıl bırakan darbeler, can çekişmekte olan balıklar üzerinden görselleştirilir. Her iki imgesel aktarım da filmin lineerliğinde kırılma noktaları yaratarak izleyiciye fallik meselelerle ilgili sezgisel bir bilgiyi aktaran sızıntılar olarak işlev görürler.

Filler ve Çimen - Erk Kaybı (İmge74)

[10] Filmin ana karakterlerinden biri olan Havva ile balık imgesi hiçbir zaman ilişkilendirilmez. Bu durum, imgenin erkeklere özgü fallik bir sızıntı haline geldiği savını güçlendirir niteliktedir.



Filler ve Çimen - Erk Kaybı (İmge 75)

Filler ve Çimen 3 Erk Kazancı – Balık maketi (İmge 76)

SONSÖZ

Yeni Türkiye sinemasının bir filmden diğerine tekrarlayan film-imgelerinde Doğa, uçsuz bucaksız amorfluğundan sıyrılıp, kendisini görünür kılacak bakışı talep etmeye başlamıştır izleyiciden. İzleyicinin bakışı bu film-imgelerin üzerinde gezindikçe, orada belli belirsiz bir yüz yakalayacaktır. Sisle, suyla ya da toprakla şekil bulan bu yüz, izleyiciyle konuşur ve her filmde başka bir diyalogu başlatır.

Sisli doğa'da tarif-edilemez bir topografyada gezinen izleyici, filmin muğlak zaman-mekânında formsuz olana, bakışıyla form vererek ilerlemeye çalışır. Mekân sisle dolduğunda, zaman da belirsizleşir; mekânın "asılı kalmışlık" duygusuna, zaman da yine "asılı kalarak" bağlanır. Anlatının sürekli ileri doğru akmayacağını duyumsatır bu filmler. İzleyiciyi belirsizliğin kendisiyle baş başa bırakır.

Su, yeni Türkiye sineması filmlerinde aktif bir sinematografik öğe haline gelerek kimi zaman karakterleri statü değişimi öncesinde arınmaya çağırır, kimi zaman ise tefekkür alanları açar. Tüm iyiliğiyle birlikte kötülüğüyle de filmlerin duyumsal evrenine eklenerek, en karanlık ve şiddet dolu varoluş hallerinin imgesel karşılığına dönüşür. Her durumda su, yalnızca sinematografik bir arka plan olmaktan çıkar, aktif bir estetik öğe halini alarak yeni Türkiye sinemasının imgeleri arasına eklenir. Toprak, karakterlerle en yakın, en karşılıklı diyalogu ku-

ran film-imgeleri karşımıza çıkarır. Karakterlerin kayıplarını bilirmiş gibi, onlara dış alanda bir sığınak yaratır; eve dönüş kaygısını yatıştırır; annenin yokluğunun acısını savuşturur. Toprak elementi toprak-ana gibi, tüm iyileştiriciliğiyle orada durur. Karakterlerin içinde eksilen huzuru yeniler, ruh ağrılarını hafifletir.

Doğanın perdedeki bu aktif varlığı, yeni Türk sinemasının kronotoplarının da değişmeye başladığının habercisidir. Kronotop, zaman ve mekânın ayrılamazlığını ifade eder. Bakhtin, sanat yapıtlarındaki zaman-mekân birlikteliğini tanımlamak için bu terimi kullanır. Bakhtin'e göre bir sanat yapıtındaki kronotoplar her zaman duygu ve değerlerle yüklüdür. Bakhtin buna kronotopik değerler (chronotopic values) adını verir (2002, s.15-25). Yeşilçam filmlerindeki İstanbul'un, perdedeki eski yerinden edilmesi ve tüm görünümleriyle doğanın perdeyi kaplaması, yeni Türkiye sinemasının kronotopik değerlerinin değiştiğinin bir göstergesidir[1]. Doğa bu filmlerde, hem

[1] Suner, yeni Türkiye sinemasıyla birlikte İstanbul'un perdedeki değişen konumunu şöyle anlatır: Sinemanın "taşra"ya yönelmesiyle birlikte, 1990'ların ortalarından itibaren İstanbul, görsel ve tematik düzlemlerde belirgin biçimde perdeden silinmeye başlamıştır. Diyebiliriz ki yeni Türk sinemasının İstanbul kentiyle ilişkisini tanımlayan, bir tür "ilgisizlik" tavrıdır. Bu dönem filmlerinin İstanbul'dan özellikle kaçınmak, İstanbul'da geçen öyküler anlatmayı reddetmek gibi sistemli bir tavrı yoktur aslında. Filmlerin büyük bölümü, öykünün geçtiği mekân olarak taşra kentlerini, kasabaları seçmiş olsa da, zaman zaman İstanbul'da geçen öykülerle de karşılaşırız. Ancak bu filmlerde İstanbul, iri bir taşra kentinden başka bir şey değildir artık. Öykü İstanbul'da geçse de, filmde kent görüntüsüne pek az yer verilir. Olayların büyük bölümü, klostrofobik iç mekânlarda, taşra estetiğiyle döşenmiş yoksul apartman dairelerinde, işyerlerinde, devlet dairelerinde geçer. Dış çekimleri genellikle, kent kalabalığının doldurduğu kimliksiz caddeler oluşturur. İstanbul'un görkemli profili, doğal güzellikleri, tarihi mekânları öne çıkmaz. Yeni Türk sinemasında İstanbul sıradanlaşır, yeknesak ve sıkıcı hale gelir. (2006, s. 223-224).

kentli hem taşralı karakterlerin kültürle yaşadıkları çatışmalarda kısa süreliğine de olsa döndükleri; tüm aşkınlığı ve gizemi ile onları yeniden dünyaya inandıran "büyük ev"e dönüşmüştür. Yeni Türkiye sinemasında kent ve doğa sürekli birbirine doğru hareket ederek, birbirlerine karışarak her seferinde yeni zaman-mekânlar üretirler. Sonuçta ne kent ne taşra olan değişken topografyalar çıkar karşımıza; ne kente ne taşraya ait zamansal bir algıyla birlikte... Hiçbiri ve hepsi birden.

Yeni Türkiye sinemasının en önemli özelliklerinden biri, imgelerin bu birbiri içine akarak sürekli Ben ve Öteki, Kent ve Taşra, Doğa ve Kültür arasındaki diyalogu teşvik etmesidir. Film-imgelerin teşvik ettiği bu diyaloga katılmak kendimizle ve Ötekiyle ilgili anlatıları başka bir ışık altında görmemizi sağlayabilir. O zaman bu anlatıların açık-koyu tüm tonları, tüm gölgeleri de görünür olur. İmgeye içkin diyalog, bütünlüklü ve tammış gibi görünen her şey hakkında başka bir hikâye anlatabilir bize. Balık avladığında erilleşeceğine, belki de bir ötekinden daha üstün, daha güçlü olacağına inanan erkeklerin, fallik kayıp anlarında bir anda kendilerine ait başka bir varoluş haliyle huzursuzca karşılaşmaları gibi... Kendi bütünlüklü anlatılarımız bir kere görselleşip, tüm kusurlarını ortaya serdiklerinde; o bütünlük ve bozulmazlık bir kez imgenin çerçevesi içinde eridiğinde; ötekinin hikâyelerini de görebilir, ötekinin imgesinde kendimizi yakalayabilir, kendiliğimiz içindeki ötekililiği fark edebilir hale geliriz. İmgede Ben'i ve Öteki'ni, tüm kendilik halleriyle görmek ve her imgenin kendine içkin gölgeleri de yansıtmasına izin vermek... İnsan olmanın endişe veren hallerini yatıştırmak için iyi bir başlangıç olabilir bu.

KAYNAKÇA

Acar, B. (2009). Her Şey Niye Yok?! Reha Erdem Sinemasına Genel Bir Bakış. F. Yücel (Ed.). *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan* (s.19-46). İstanbul: Çitlembik.

Aivanhov, O. M. (1998). *The Mysteries of Fire and Water.* Frejus: Prosveta.

Akad, Ö. L. (Yönetmen). (1968) *Vesikalı Yarim* [Filmi]. Türkiye: Şeref.

Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak, Anlatı, Zaman, Mekan.* İstanbul: Bağlam.

Alper, Ö. (Yönetmen). (2011) *Gelecek Uzun Sürer* [Film]. Türkiye.

Alper, Ö. (Yönetmen). (2008). *Sonbahar* [Film]. Türkiye.

Altıntaş, G. (2009). Kuru Rüyalar Alemi. F. Yücel (Ed.). *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan* (s. 49-69). İstanbul: Çitlembik.

Aristoteles. (1996). *Poetics.* London: Penguin.

Arslan, U. T. (2005). *Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk.*İstanbul: M

(Ed.). *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan* (s. 131-139). İstanbul: Çitlembik.

Bachelard, G. (1995). *Ateşin Psikanalizi.* (A. Yiğit, Çev.). İstanbul: Bağlam.

Bachelard, G. (2006). *Su ve Düşler.* (O. Kunal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Bachelard, G. (2008). *Uzamın Poetikası.* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki.

Bakhtin, M. M. (2002). Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes Toward a Historical Poetics. B. Richardson (Ed.). *Narrative Dynamics: Essays on time, plot, closure and frames.* (s.15-24). Ohio: Ohio State University.

Barthes, R. (1992). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler.* (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş.

Bayat, F. (2009). Geçiş Ritüeli Bağlamında Arınma. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *2* (9), s. 74-78.

Bonitzer, P. (2006). *Kör alan ve Dekadrajlar.* (İ. Yasar, Çev.). İstanbul, Turkey: Metis.

Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik.* (S. Özen, Çev.). İstanbul: Bağlam.

Büker, S., Akbulut, H. (2009). *Yumurta:Ruha Yolculuk.* Ankara: Dipnot.

Carlson, A. (2004). Appreciation and the Natural Environment. P. Lamarque, S. H. Olsen (Ed.), *Aesthetics and the Philosophy of Art-The Analytic Tradition An Anthology* (s. 537-541). Malden: Blackwell.

Ceylan, N.B. (Yönetmen). (2006). *İklimler* [Film]. Türkiye: NBC.

Ceylan, N.B. (Yönetmen). (2002). *Uzak* [Film]. Türkiye: NBC

Ceylan, N.B. (Yönetmen). (2008). *Üç Maymun* [Film]. Türkiye: NBC

Cirlot, J. E. (1971). *A Dictionary of Symbols.* (J. Sage, Çev.) London: Routledge.

Coşkun, M. F. (Yönetmen). (2009). *Uzak İhtimal* [Film]. Türkiye: Hokus Fokus.

Deleuze, G., Guattari, F. (1993). *Felsefe Nedir?* (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi

Deleuze, G. (1997a). *Cinema 1: The Movement Image.* (H. Tomlinson, B. Habberjam, Çev.) Minneapolis: University of Minnesota.

Deleuze, G. (1997b). *Cinema 2: The Time Image.* (H. Tomlinson, R. Galeta, Çev.) Minneapolis: University of Minnesota.

Deleuze, G. (2008). *Spinoza Üzerine Onbir Ders.* (U. Baker, Çev.). İstanbul: Kabalcı.

Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı.* (C. Batukan, E. Erbay, Çev.). İstanbul: Norgunk.

Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2003). *Bekleme Odası* [Film]. Türkiye: Mavi.

Doctor, R. M., Kahn, A. P., Adamec, C. (2008). *The Encyclopedia of Phobias, Fears and Anxieties.* New York: Facts On File.

Douglas, M. (2007). *Saflık ve Tehlike Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi.* (E. Ayhan, Çev.). İstanbul: Metis.

Eco, U. (2001). *Açık Yapıt.* (P. Savaş, Çev.). İstanbul: Can.

Erdem, R. (Yönetmen). (2006). *Beş Vakit* [Film]. Türkiye: Atlantik.

Erdem, R. (Yönetmen). (2008). *Hayat Var* [Film]. Türkiye: Atlantik.

Erdem, R. (Yönetmen). (2004). *Korkuyorum Anne* [Film]. Türkiye: Atlantik.

Erksan, M. (Yönetmen). (1965). *Sevmek Zamanı* [Film]. Türkiye: Troya.

Ertan, E. (2009). Büyüyemişler ve Büyümeye Çalışanlar. F. Yücel (Ed.). *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan* (s. 107-111). İstanbul: Çitlembik.

Franz von, M.-L. (1988). The Process of Individuation. C.G. Jung, Franz von M.-L. (Ed.). *Man and His Symbols* (s. 158-229). New York:Anchor.

Freud, S. (1919). *The Uncanny*. http://web.mit.edu/allanmc/ www/ freud1.pdf.

Freud, S. (1973). *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud Volume XIX (1923-1925) The Ego, and The Id and Other Works* (J. Strachey, Çev.). Londra: Hogarth.

Gönen, M. (2008). *Paradoksal Sanat Sinema* . İstanbul: Versus.

Grosz, E. (1990). *Lacan: A Feminist Introduction.* New York, USA: Routledge.

Güçlü, A., Uzun, E., Serkan, U., Yolsal, Ü. H. (2008). *Felsefe Sözlüğü.* Ankara: Bilim ve Sanat.

Hayward, S. (2006). *Cinema Studies: The Key Concepts.* New York: Routledge.

Hegel, G. W. (1994). *Estetik I Güzel Sanat Üzerine Dersler.* (T. Altuğ, H. Hakkı, Çev.). İstanbul: Payel.

Hermann, H. (2005). On The Transcendent In Landscapes Of Contemplation. R. Krinke (Ed.). *Contemporary Landscapes of Contemplation* (s.36-72). Oxon:Routledge.

Iampolski, M. (1998). *The Memory of Tiresias-Intertextuality and Film.* Los Angeles, California, USA: University of California.

Ipekçi, H. (Yönetmen). (2001). *Büyük Adam Küçük Aşk.* [Film]. Türkiye.

Jung, C. G. (2009). *Dört Arketip.* (Z.A. Yılmazer, Çev.). İstanbul: Metis.

Kalafat, Y. (1991). Gök Tanrı İnancından Günümüze Kadar Efsunlama ve "Tu-Tu-Tu" lama Uygulamaları. [Elektronik Sürüm] *II. Uluslararası Karacaoğlan ve Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu: 20-24 Kasım 1991 http://turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/ sempozyum/semp_2/kalafat.pdf*

Kaplanoğlu, S. (Yönetmen). (2007). *Yumurta* [Film]. Türkiye: Kaplan.

Kaplanoğlu S. (Yönetmen). (2008). *Süt* [Film]. Türkiye: Kaplan.

Kaplanoğlu, S. (Yönetmen). (2010). *Bal* [Film]. Türkiye: Kaplan.

King, G. (2002). *New Hollywood Cinema: An Introduction.* London: I.B. Tauris.

Lawrence, D. H. (1960). Moby Dick, or the White Whale. M. R. Stern (Ed.), *Discussions of Moby Dick* (s. 35-44). Boston: D. C Heath and Company.

Melville, H. (2001). *Moby Dick.* (S. Eyuboğlu, Ürgan, M., Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Mitry, J. (1989). *Sinema Estetiği ve Psikolojisi.* (O. Adanır, Çev.). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Morson, G. S., Emerson, C. (1990). *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics.* Stanford: Stanford University.

Neumann, E. (1963). *The Great Mother.* New Jersey: Princeton University.

Olson, J. (2003). Inebriate of Air. D. Rothenberg, W. J. Pryor (Ed.), *Writing on Air* (s.83-93). Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.

Öztürk, S. R. (2010). Hard to Bear: Women's Burdens in the Cinema of Yeşim Ustaoğlu. F. Laviosa (Ed.). *Visions of Struggle in Women's Filmmaking in the Mediterranean* (s.149-164). New York: Palgrave Macmillan.

Penot, B. (2005). Phallus. A. D. Mijolla (Ed.), *International Dictionary of Psychoanalysis* (Cilt. II, s. 1264-1265). Michigan: Thomson Gale.

Person, L. S. (2004). Melville's Cassock: Putting on Masculinity in Moby Dick. M. J. Davey (Ed.), *Herman Melville's Moby-Dick: A Sourcebook* (s. 113-115). London: Routledge.

Pezzella, M. (2006). *Sinemada Estetik.* (F. Demir, Çev.). Ankara: Dost.

Radcliffe, W. (1969). *Fishing From The Earliest Times.* New York: Burt Franklin.

Rancière, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı.* (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Versus.

Sartre, J. P. (2009). *İmgelem.* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki.

Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm.* (A. Güçlü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.

Saviani, L. (2006, Eylül-Ekim). La Sapienza del patico e i colpi del senso. *INformazione Psicoterapia Counselling Fenomenologia* (7), (s. 100-119.)

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek.* İstanbul: Metis.

Sütcü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi.* İstanbul : Es.

Svendsen, L. F. (2008). *Sıkıntı'nın Felsefesi.* (M. Erşen, Çev.). İstanbul: Bağlam.

Townsend, D. (2002). *Estetiğe Giriş.* (S. Büyükdüvenci, Çev.) Ankara: İmge.

Tunalı, İ. (2008). *Estetik.* İstanbul: Remzi.

Ustaoğlu, Y (Yönetmen). (2004). *Bulutları Beklerken* [Film]. Türkiye: Ustaoğlu.

Ustaoğlu, Y. (Yönetmen). (2008). *Pandora'nın Kutusu* [Film]. Türkiye: Ustaoğlu

Vaughan, D. (1986). *Uncoupling: Turning Points In Intimate Relationships.* New York: Oxford University.

Werness, H. B. (2004). *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism In Art.* New York: The Continuum.

Zaim, D. (Yönetmen). (2003). *Çamur* [Film]. Türkiye: Maraton.

Zaim, D. (Yönetmen). (2001). *Filler ve Çimen* [Film]. Türkiye: Maraton.

Ziss, A. (2009). *Estetik-Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi.* (Y. Şahan, Çev.).İstanbul: Hayalbaz.

Bu çalışma, yeni Türkiye sineması filmlerinde tekrarlı olarak görülen sis, su ve toprak imgelerini ele almaktadır.

Hava, ancak sis ile birlikte görünürlük kazanır. Net görmek için havanın saydamlığını koruması gerekir; hava saydamlığını yitirip sis çöktüğünde ise artık görülebilir olan tek şey havanın kendisidir, geri kalan her şey sislidir. Sisli havada tüm tarifler, tanımlar, nesneler, yollar ve geri kalan her şey netliğini kaybeder. Sisli hava tarif edilemezliğin bölgesidir.

Su, ferahlatıcı olduğu kadar kasvetlidir de... Berrak su, bir arınma düşü vaat ederken, karanlık sular ölümün imgesel izdüşümüne dönüşür. Gördüğümüz kötü rüyaları suya anlatıp uzaklaştırırız bazen... Bazen de su, kötü rüyanın kendisi haline gelir.

Toprak, annenin geniş kucağıdır. Annenin yokluğunda onun yerine geçer; ev korunaklılığını yitirdiğinde dışarıda bir yuva sağlar. Eve dönüş korkusunu yatıştırır, annenin yokluğunun acısını savuşturur. Dışarıda bir içerisidir; üzerinde korkusuzca uyunur. Varlığı korkuların kaynağını unutturur.

Ateş, kayıp.

"Film seyretme deneyiminin, bu estetik deneyimin, tefekküre benzer bir düşünmeyi kışkırtabildiği, yüzeyde akıp giden hikâyeyi askıya alabilecek güçteki saf sinemasal biçimlerin duyumsal/sezgisel bilgi üretebildiği iddiasını irdeleyen bu çalışma, Türkiye sinemasını film-imgenin ontolojisine dair sorularla ele almanın ne kadar zihin açıcı olabileceğinin de ipuçlarını veriyor."

Umut Tümay Arslan

dipnot yayınları
Selanik Caddesi 82/24 Kızılay - Ankara
Tel: (0 312) 419 29 32 • Faks: (0 312) 419 25 32
dipnotkitabevi@yahoo.com • www.dipnotkitap.com
ISBN: 978-605-4412-89-1